CENTURIA

Cien años de poesía en español

VISOR LIBROS

VOLUMEN D DE LA COLECCIÓN VISOR DE POESÍA

1.ª edición noviembre 2003
2.ª eidición enero 2004

Cubierta: Alberto Corazón

© Los autores

© VISOR LIBROS
Isaac Peral, 18 - 28015 Madrid
www.visor-libros.com

ISBN: 84-7522-913-1
Depósito Legal: M. 2.760-2004

Impreso en España - *Printed in Spain*
Gráficas Muriel. C/ Buhigas, s/n. Getafe (Madrid)

A la memoria
del Camarada
Andrés Castro Lucas

PRÓLOGO

Que una colección de poesía en España consiga llegar a su número quinientos parece al menos algo peculiar. No faltan quienes lo consideran como una proeza, otros lo estiman como una singularidad y los más lo reciben simplemente como una buena noticia: la salud de la poesía es excelente. Desde el primer libro publicado, *Una temporada en el infierno,* de Arthur Rimbaud con traducción de Gabriel Celaya hasta ahora han pasado más de treinta años. Treinta años laboriosos y esforzados, a veces como artesanos, muchas como verdaderos jornaleros pero siempre ilusionados, diligentes y perseverantes.

No es este el momento de volver la vista atrás y hacer recuento de tantas vicisitudes como las que se han cruzado en el camino, entre otras cosas porque este número quinientos no es una meta sino una simple parada en el camino que queremos aprovechar como una celebración, aunque inevitablemente se nos aproximen tantos buenos momentos. Obvio es que también nos llegan a la memoria cosas no muy agradables, pero, además de que la memoria es sabia, predominan de manera importante los mejores momentos y de manera especial los buenos amigos que nos han acompañado y ayudado tan generosa como afectuosamente.

Por ello pensamos que la mejor manera de corresponderles, aunque escasa para sus merecimientos, sería ofrecerles que ellos mismos, amigos y colaboradores de la Colección Visor de Poesía, hicieran realidad este número quinientos invitándoles a que en éstas mismas páginas nos mostraran

sus particulares preferencias poéticas, sus recomendaciones, sus caprichos lectores en materia poética, etc. etc. Así fue como pensamos que debería ser confeccionado el volumen: como un homenaje mutuo de la Colección Visor de Poesía a sus amigos y de los amigos de Visor a la editorial.

La carta que se les envió contenía el siguiente texto: «Con motivo de la publicación del número Quinientos de la Colección Visor de Poesía, estamos preparando una Antología en la que te invitamos a participar. Se trata de que cada uno de los invitados nos señale un poema del siglo XX, escrito en español, que le haya interesado de manera especial. El texto escogido debe ir acompañado de un comentario explicando el motivo de su elección, no superior a dos folios».

Desde el primer momento sabíamos que la elección no era sencilla y así nos lo comunicaron bastantes de los participantes. En ningún caso pretendíamos que nos indicaran el mejor poema del siglo, sino que señalaran uno que les hubiera interesado de manera especial. El gusto o la apreciación por un poema varía dependiendo, todos lo sabemos, de circunstancias tan diversas como puede ser el momento de su lectura, de los diferentes estados anímicos personales, incluso de su relectura propia, pero todos tenemos en la mente ciertos poemas que desde el primer momento nos inundan, nos impresionaron en algún momento determinado o que nos produjeron cierto bienestar. En ciertos casos suponíamos que sería descubrir debilidades que no todos estarían dispuestos a desvelar por lo que ya desde el principio sabíamos de las dificultades que tendríamos.

La carta citada se la remitimos a 140 personas. La idea primera era que el libro se llamara «La Centena» y que incluyera cien respuestas, cien poemas y que fuera sobre cien años de poesía, pero todo se vino abajo cuando las contestaciones comenzaron a llegar y pudimos comprobar que sumaban 130.

De colaboradores españoles recibimos 94 respuestas, de Hispanoamérica 31 y el resto de distintas nacionalidades. Procuramos, como es lógico, que todos los encuestados, además de amigos y colaboradores de la Colección Visor de Poesía, fueran lo suficientemente conocedores de la poesía en castellano del siglo XX como para que su opinión fuera absolutamente respetable. Y si fue una muy agradable sorpresa la gran cantidad de contestaciones que recibimos a nuestra carta, no tanto lo fue la negativa de algunos a colaborar.

Que algunos poemas fueran citados por varios entraba dentro de la normalidad, pero los temores eran que fueran las coincidencias reiterativas y no sólo de algunos poemas. También nos preocupaba la posibilidad de que fueran pocos los autores celebrados lo que nada restaría a la antología según estaba estructurada, pero sí pudiera disminuir su interés y su entretenimiento. Los recientes centenarios de Rafael Alberti y de Luis Cernuda estaban muy presentes y, por mor de sus continuas presencias en los medios de comunicación, cabía la posibilidad de que sus presencias fueran más numerosas. Con sorpresa pudimos comprobar que únicamente han coincidido en un mismo poema Mario Benedetti y Eduardo Milán («Intensidad y altura» de César Vallejo) y Francisco Calvo y Marta B. Ferrari («Insomnio» de Gerardo Diego). Si bien hay indicar que Beatriz de Moura señaló el poema de Jaime Gil de Biedma «No volveré a ser joven» y Jorge Herralde en su variada participación señala los dos últimos versos de ese poema (envejecer, morir, / es el único argumento de la obra). En lo que se refiere al peligro que pudieran suponer las masivas celebraciones de los centenarios, tampoco se cumplieron nuestros pronósticos

El autor que más menciones ha recibido, con nueve, ha sido Antonio Machado, seguido de Luis Cernuda y Pablo Neruda con siete cada uno, y de Juan Ramón Jiménez y Cé-

sar Vallejo con seis cada uno. Aunque desde el principio estamos señalando que el fin de esta antología de ninguna manera se trataba de señalar ni a los mejores poetas ni a los mejores poemas, y aunque únicamente los enumeramos por simple curiosidad, incluso indiscreta, sí parece al fin que los encuestados se inclinaron por los poetas más significativos y representativos, y entra dentro de la lógica que los autores más nominados sean precisamente los, en general, más leídos: Antonio Machado, Luis Cernuda, Pablo Neruda, Juan Ramón Jiménez y César Vallejo. Lo que ya era imprevisible es que los que presentaban al español A. Machado fueran todos españoles excepto Álvaro Mutis; que los que prefirieron acordarse de Cernuda también fueran todos españoles menos Susana Rivera; que la totalidad de las menciones a César Vallejo fueran de hispanoamericanos exclusivamente; que las de Juan Ramón Jiménez fueran de España menos Haroldo de Campos, brasileño. De éste primer grupo únicamente a Neruda le han considerado desde todos los ámbitos. Y sí llama la atención observar que la gran mayoría de hispanoamericanos han preferido poemas procedentes de autores de su mismo continente.

Más curioso es aún que tanto Rubén Darío como Juan Gelman hayan salido en estas páginas de la mano de dos españoles cada uno de ellos.

En la carta de invitación que enviamos señalábamos que lo que solicitábamos era un poema. Hay poetas que independientemente de su calidad su obra no es propicia al recuerdo más inmediato ni a la memorización de sus versos y, aunque esté muy presente en general, por sus propias características no lo está en la más cercana memoria y esa puede ser la causa de que poetas de la talla de Octavio Paz o Vicente Huidobro únicamente se les haya mencionado en una sola ocasión.

En lo que se refiere a España, de la Generación del 27 están presentes todos sus más importantes integrantes, lo que no deja de ser llamativo, siendo, después de Luis Cernuda, García Lorca el autor que más veces aparece, cuatro, seguido de Jorge Guillén con tres. En lo concerniente al llamado Grupo poético del 50 los más recordados son Jaime Gil de Biedma y Ángel González, lo que no es ninguna sorpresa sino una confirmación de que son dos de los poetas más reconocidos sobre todo entre las nuevas generaciones. Y precisamente de los consultados de las nuevas generaciones, bastantes han preferido poemas de autores de su misma generación con menciones muy repartidas. Hay que destacar entre ellos a Luis García Montero, que es el único que tiene más de una mención (tiene tres) y las tres a poemas de un mismo libro, *Habitaciones separadas.*

Algunos poetas poco conocidos también asoman en las páginas de este libro como Sara Pujol, que lo trae Biruté Ciplijauskaité; Jesús Tomé por Fernando Savater o Francisco Merlo por Víctor Infante, como también otros ya casi en el olvido como Alberto Cardín (Constantino Bértolo) o Francisco Luis Bernárdez por Bárbara Jacobs. Y si este pequeño grupo lo podemos englobar en el apartado de raros, en el de curiosos sobresalen los poemas que nos traen Francisco Rico y Carlos Piera. El primero con una cuarteta anónima encontrada en un letrero de un saco de garbanzos en un almacén de ultramarinos y el segundo, C.Piera, con un poema de tipo tradicional que seguramente fue compuesto con ánimos de ser musicado, hecho con fines musicales. Y a textos musicales también tenemos dos menciones. Una a la canción popular española, a una de las coplas más conocidas del maestro Rafael de León por Manuel Vázquez Montalbán y la otra a las célebres «Palabras para Julia» de José Agustín Goytisolo por Marcela Romano.

Nosotros hemos quedado complacidos con el resultado, sumamente agradecidos por la colaboración de tantos amigos y sólo esperamos que se comprenda que este libro no constituye ninguna escala de valores porque, además de que así no fue planteada, no es más que un ejercicio festivo para celebrar una conmemoración.

J. G. S.

Jorge Enrique Adoum
Pablo Neruda

En el difícil y doloroso trabajo de selección me había quedado con *España, aparta de mí este cáliz* (entendiendo el libro como un solo poema extenso), *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías,* la «Elegía» de Miguel Hernández y «Alturas de Machu Picchu» (no había reparado antes en esta predilección por el género elegíaco), y, constreñido a escoger uno de esos poemas, opté por el de Neruda.

Creo, ante todo, que el plural de «altura» en el título abarca la del propio poema, de la que su autor tuvo conciencia. Recuerdo haberle expresado mi asombro ante el verso «déjame, arquitectura, roer con un palito los estambres de piedra» en un texto de semejante solemnidad. Me dijo que el poema había llegado a tal nivel que resultó imposible mantenerse en él, habiendo sido necesario, en un momento dado, descender mediante el diminutivo. Creo que «Alturas...» establece una identificación de la poesía con la historia y del poeta como individuo con una antigua población enterrada, proclamando algo así como una identidad política cósmica en un altísimo nivel de lirismo; muestra una progresión dramática precisa —que anula de entrada lo que podría parecer una espontaneidad frenada—, que va de la exposición serena del momento en que comienza la construcción del poema («Del aire al aire, como una red vacía,/

iba yo entre las calles y la atmósfera llegando y despidiendo...»), al descubrimiento del misterio, la exploración del hallazgo, la descripción de la ruina, la tentativa de resucitar al castigado, hasta la invocación sucesiva («Dadme el silencio, el agua, la esperanza./ Dadme la lucha, el hierro, los volcanes./ Apegadme los cuerpos como imanes./ Acudid a mis venas y a mi boca./ Hablad por mis palabras y mi sangre») de tal convencimiento que no necesita de exclamaciones; constituye una lección de poética a lo largo de la cual regresa al endecasílabo, lugar de origen de toda poesía (9 en el canto VI, 61 en el VIII, 43 en el IX, 42 en el XII, a más de otros, aislados), actualiza las formas de la aventura surrealista y reivindica la prosa para la poesía; reconstruye el pasado de la ciudad incaica y de América con materiales poéticos más sólidos y duraderos que los de la visión historicista frecuentemente en el vasto *Canto general* al que pertenece.

II
ALTURAS DE MACCHU PICCHU

Del aire al aire, como una red vacía,
iba yo entre las calles y la atmósfera,
llegando y despidiendo,
en el advenimiento del otoño la
moneda extendida
de las hojas, y entre la primavera y las
espigas,
lo que el más grande amor, como
dentro de un guante
que cae, nos entrega como una larga
luna.

(Días de fulgor vivo en la intemperie
de los cuerpos: aceros convertidos
al silencio del ácido:
noches desdichadas hasta la última
harina:
estambres agredidos de la patria
nupcial).

Alguien que me esperó entre los
violines
encontró un mundo como una torre
enterrada
hundiendo su espiral más abajo de
todas
las hojas de color de ronco azufre:
más abajo, en el oro de la geología,
como una espada envuelta en
meteoros,
hundí la mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre.

Puse la frente entre las olas profundas,
descendí como gota entre la paz
sulfúrica,
y, como un ciego, regresé al jazmín
de la gastada primavera humana.

II

Si la flor a la flor entrega el alto
germen

y la roca mantiene su flor diseminada
en su golpeado traje de diamante y
arena,
el hombre arruga el pétalo de la luz
que recoge
en los determinados manantiales
marinos
y taladra el metal palpitante en sus
manos.
Y pronto, entre la ropa y el humo,
sobre la mesa hundida,
como una barajada cantidad, queda el
alma:
cuarzo y desvelo, lágrimas en el
océano
como estanques de frío: pero aún
mátala y agonízala con papel y con
odio,
sumérgela en la alfombra cotidiana,
desgárrala
entre las vestiduras hostiles del
alambre.

No: por los corredores, aire, mar o
caminos,
quién guarda sin puñal (como las
encarnadas
amapolas) su sangre? La cólera ha
extenuado
la triste mercancía del vendedor de
seres,
y, mientras en la altura del ciruelo, el
rocío

desde mil años deja su carta
transparente
sobre la misma rama que lo espera, oh
corazón, oh frente triturada
entre las cavidades del otoño:

Cuántas veces en las calles de invierno de
una ciudad o en
un autobús o un barco en el crepúsculo,
o en la soledad
más espesa, la de la noche de fiesta,
bajo el sonido
de sombras y campanas, en la misma
gruta del placer humano,
me quise detener a buscar la eterna
veta insondable
que antes toqué en la piedra o en el
relámpago que el beso
desprendía.

(Lo que en el cereal como una historia
amarilla
de pequeños pechos preñados va
repitiendo un número
que sin cesar es ternura en las capas
germinales,
y que, idéntica siempre, se desgrana en
marfil
y lo que en el agua es patria
transparente, campana
desde la nieve aislada hasta las olas
sangrientas.)

No pude asir sino un racimo de rostros
o de máscaras
precipitadas, como anillos de oro
vacío,
como ropas dispersas hijas de un otoño
rabioso
que hiciera temblar el miserable árbol
de las razas asustadas.

No tuve sitio donde descansar la mano
y que, corriente como agua de
manantial encadenado,
o firme como grumo de antracita o
cristal,
hubiera devuelto el calor o el frío de mi
mano extendida.
Qué era el hombre? En qué parte de su
conversación abierta
entre los almacenes y los silbidos, en
cuál de sus movimientos
metálicos
vivía lo indestructible, lo imperecedero,
la vida?

III

El ser como el maíz se desgranaba en
el inacabable
granero de los hechos perdidos, de los
acontecimientos
miserables, del uno al siete, al ocho,
y no una muerte, sino muchas muertes
llegaba a cada uno:

cada día una muerte pequeña, polvo,
gusano, lámpara
que se apaga en el lodo del suburbio,
una pequeña muerte
de alas gruesas
entraba en cada hombre como una
corta lanza
y era el hombre asediado del pan o del cuchillo,
el ganadero: el hijo de los puertos, o el
capitán oscuro del arado,
o el roedor de las calles espesas:
todos desfallecieron esperando su
muerte, su corta muerte diaria:
y su quebranto aciago de cada día era
como una copa negra que bebían
temblando.

IV

La poderosa muerte me invitó muchas
veces:
era como la sal invisible en las olas,
y lo que su invisible sabor diseminaba
era como mitades de hundimientos y
altura
o vastas construcciones de viento y
ventisquero.

Yo al férreo filo vine, a la angostura
del aire, a la mortaja de agricultura y
piedra,
al estelar vacío de los pasos finales

y a la vertiginosa carretera espiral:
pero, ancho mar, oh muerte!, de ola en
ola no vienes,
sino como un golpe de claridad
nocturna
o como los totales números de la
noche.

Nunca llegaste a hurgar en el bolsillo,
no era
posible tu visita sin vestimenta roja:
sin auroral alfombra de cercado silencio:
sin altos y enterrados patrimonios de
lágrimas.

No pude amar en cada ser un árbol
con su pequeño otoño a cuestas (la
muerte de mil hojas),
todas las falsas muertes y las
resurrecciones
sin tierra, sin abismo:
quise nadar en las más anchas vidas,
en las más sueltas desembocaduras,
y cuando poco a poco el hombre fue
negándome
y fue cerrando paso y puerta para que
no tocaran
mis manos manantiales su inexistencia
herida,
entonces fui por calle y calle y río y río,
y ciudad y ciudad y cama y cama,
y atravesó el desierto mi máscara
salobre,

y en las últimas casas humilladas, sin
lámpara, sin fuego,
sin pan, sin piedra, sin silencio, solo,
rodé muriendo de mi propia muerte.

V

No eras tú, muerte grave, ave de
plumas férreas,
la que el pobre heredero de las
habitaciones
llevaba entre alimentos apresurados,
bajo la piel vacía:
era algo, un pobre pétalo de cuerda
exterminada:
un átomo del pecho que no vino al
combate
o el áspero rocío que no cayó en la
frente.
Era lo que no pudo renacer, un pedazo
de la pequeña muerte sin paz ni
territorio:
un hueso, una campana que morían en
él.
Yo levanté las vendas del yodo, hundí
las manos
en los pobres dolores que mataban la
muerte,
y no encontré en la herida sino una
racha fría
que entraba por los vagos intersticios
del alma.

VI

Entonces en la escala de la tierra he
subido
entre la atroz maraña de las selvas
perdidas
hasta ti, Macchu Picchu.
Alta ciudad de piedras escalares,
por fin morada del que lo terrestre
no escondió en las dormidas
vestiduras.
En ti, como dos líneas paralelas,
la cuna del relámpago y del hombre
se mecían en un viento de espinas.

Madre de piedra, espuma de los
cóndores.

Alto arrecife de la aurora humana.

Pala perdida en la primera arena.

Esta fue la morada, éste es el sitio:
aquí los anchos granos del maíz
ascendieron
y bajaron de nuevo como granizo rojo.
Aquí la hebra dorada salió de la vicuña
a vestir los amores, los túmulos, las
madres,
el rey, las oraciones, los guerreros.

Aquí los pies del hombre descansaron
de noche

junto a los pies del águila, en las altas
guaridas
carniceras, y en la aurora
pisaron con los pies del trueno la
niebla enrarecida,
y tocaron las tierras y las piedras
hasta reconocerlas en la noche o la
muerte.

Miro las vestiduras y las manos,
el vestigio del agua en la oquedad
sonora,
la pared suavizada por el tacto de un
rostro
que miró con mis ojos las lámparas
terrestres,
que aceitó con mis manos las
desaparecideas
maderas: porque todo, ropaje, piel,
vasijas,
palabras, vino, panes,
se fue, cayó a la tierra.

Y el aire entró con dedos
de azahar sobre todos los dormidos:
mil años de aire, meses, semanas de
aire,
de viento azul, de cordillera férrea,
que fueron como suaves huracanes de
pasos
lustrando el solitario recinto de la
piedra.

VII

Muertos de un solo abismo, sombras
de una hondonada,
la profunda, es así como al tamaño
de vuestra magnitud
vino la verdadera, la más abrasadora
muerte y desde las rocas taladradas,
desde los capiteles escarlata,
desde los acueductos escalares
os desplomasteis como en un otoño
en una sola muerte.
Hoy el aire vacío ya no llora,
ya no conoce vuestros pies de arcilla,
ya olvidó vuestros cántaros que
filtraban el cielo
cuando lo derramaban los cuchillos del
rayo,
y el árbol poderoso fue comido
por la niebla, y cortado por la racha.

Él sostuvo una mano que cayó de
repente
desde la altura hasta el final del
tiempo.
Ya no sois, manos de araña, débiles
hebras, tela enmarañada:
cuanto fuisteis cayó: costumbres,
sílabas
raídas, máscaras de luz deslumbradora.

Pero una permanencia de piedra y de
palabra:

la ciudad como un vaso se levantó en
las manos
de todos, vivos, muertos, callados,
sostenidos
de tanta muerte, un muro, de tanta
vida un golpe
de pétalos de piedra: la rosa
permanente, la morada:
este arrecife andino de colonias
glaciales.

Cuando la mano de color de arcilla
se convirtió en arcilla, y cuando los
pequeños párpados
se cerraron
llenos de ásperos muros, poblados de
castillos,
y cuando todo el hombre se enredó en
su agujero,
quedó la exactitud enarbolada:
el alto sitio de la aurora humana:
la más alta vasija que contuvo el
silencio:
una vida de piedra después de tantas
vidas.

VIII

Sube conmigo, amor americano.

Besa conmigo las piedras secretas.
La plata torrencial del Urubamba
hace volar el polen a su copa amarilla.

Vuela el vacío de la enredadera
la planta pétrea, la guirnalda dura
sobre el silencio del cajón serrano.
Ven, minúscula vida, entre las alas
de la tierra, mientras —cristal y frío, aire
golpeado—
apartando esmeraldas combatidas,
oh agua salvaje, bajas de la nieve.

Amor, amor, hasta la noche abrupta,
desde el sonoro pedernal andino,
hacia la autora de rodillas rojas,
contempla el hijo ciego de la nieve.

Oh, Wilkamayu de sonoros hilos,
cuando rompes tus truenos lineales
en blanca espuma, como herida nieve,
cuando tu vendaval acantilado
canta y castiga despertando al cielo,
qué idioma traes a la oreja apenas
desarraigada de tu espuma andina?

Quién apresó el relámpago del frío
y lo dejó en la altura encadenado,
repartido en sus lágrimas glaciales,
sacudido en sus rápidas espadas,
golpeando sus estambres aguerridos,
conducido en su cama de guerrero,
sobresaltado en su final de roca?

Qué dicen tus destellos acosados?
Tu secreto relámpago rebelde
antes viajó poblado de palabras?

Quién va rompiendo sílabas heladas,
idiomas negros, estandartes de oro,
bocas profundas, gritos sometidos,
en tus delgadas aguas arteriales?

Quién va cortando párpados florales
que vienen a mirar desde la tierra?
Quién precipita los racimos muertos
que bajan en tus manos de cascada
a desgranar su noche desgranada
en el carbón de la geología?

Quién despeña la rama de los vínculos?
Quién otra vez sepulta los adioses?

Amor, amor, no toques la frontera,
ni adores la cabeza sumergida:
deja que el tiempo cumpla su estatura
en su salón de manantiales rotos,
y, entre el agua veloz y las murallas,
recoge el aire del desfiladero,
las paralelas láminas del viento,
el canal ciego de las cordilleras,
el áspero saludo del rocío,
y sube, flor a flor, por la espesura,
pisando la serpiente despeñada.

En la escarpada zona, piedra y bosque,
polvo de estrellas verdes, selva clara,
Mantur estalla como un lago vivo
o como un nuevo piso del silencio.
Ven a mi propio ser, al alba mía,
hasta las soledades coronadas.
El reino muerto vive todavía.

Y en el Reloj la sombra sanguinaria
del cóndor cruza como una nave
negra.

IX

Águila sideral, viña de bruma.
Bastión perdido, cimitarra ciega.
Cinturón estrellado, pan solemne.
Escala torrencial, párpado inmenso.
Túnica triangular, polen de piedra.
Lámpara de granito, pan de piedra.
Serpiente mineral, rosa de piedra.
Nave enterrada, manantial de piedra.
Caballo de la luna, luz de piedra.
Escuadra equinoccial, vapor de piedra.
Geometría final, libro de piedra.
Témpano entre las ráfagas labrado.
Madrépora del tiempo sumergido.
Muralla por los dedos suavizada.
Techumbre por las plumas combatida.
Ramos de espejo, bases de tormenta.
Tronos volcados por la enredadera.
Régimen de la garra encarnizada.
Vendaval sostenido en la vertiente.
Inmóvil catarata de turquesa.
Campana patriarcal de los dormidos.
Argolla de las nieves dominadas.
Hierro acostado sobre sus estatuas.
Inaccesible temporal cerrado.
Manos de puma, roca sanguinaria.
Torre sombrera, discusión de nieve.

Noche elevada en dedos y raíces.
Ventana de las nieblas, paloma
endurecida.
Planta nocturna, estatua de los truenos.
Cordillera esencial, techo marino.
Arquitectura de águilas perdidas.
Cuerda del cielo, abeja de la altura.
Nivel sangriento, estrella construida.
Burbuja mineral, luna de cuarzo.
Serpiente andina, frente de amaranto.
Cúpula del silencio, patria pura.
Novia del mar, árbol de catedrales.
Ramo de sal, cerezo de alas negras.
Dentadura nevada, trueno frío.
Luna arañada, piedra amenazante.
Cabellera del frío, acción del aire.
Volcán de manos, catarata oscura.
Ola de plata, dirección del tiempo.

X

Piedra en la piedra, el hombre, dónde
estuvo?
Aire en el aire, el hombre, dónde
estuvo?
Tiempo en el tiempo, el hombre,
dónde estuvo?
Fuiste también el pedacito roto
del hombre inconcluso, de águila vacía
que por las calles de hoy, que por las
huellas,
que por las hojas del otoño muerto

va machacando el alma hasta la tumba?
La pobre mano, el pie, la pobre vida...
Los días de la luz deshilachada
en ti, como la lluvia
sobre las banderillas de la fiesta,
dieron pétalo a pétalo de su alimento
oscuro
en la boca vacía?
Hambre, coral del hombre,
hambre, planta secreta, raíz de los
leñadores,
hambre, subió tu raya de arrecife
hasta estas altas torres desprendidas?

Yo te interrogo, sal de los caminos,
muéstrame la cuchara, déjame,
arquitectura,
roer con un palito los estambres de
piedra,
subir todos los escalones del aire hasta
el vacío,
rascar la entraña hasta tocar el hombre.

Macchu Picchu, pusiste
piedra en la piedra, y en la base,
harapos?
Carbón sobre carbón, y en el fondo la
lágrima?
Fuego en el oro, y en él, temblando el
rojo
goterón de la sangre?
Devuélveme el esclavo que
enterraste!

Sacude de las tierras el pan duro
del miserable, muéstrame los vestidos
del siervo y su ventana.
Dime cómo durmió cuando vivía.
Dime si fue su sueño
ronco, entreabierto, como un hoyo
negro
hecho por la fatiga sobre el muro.

El muro, el muro! Si sobre su sueño
gravitó cada piso de piedra, y si cayó
bajo ella
como bajo una luna, con el sueño!
Antigua América, novia sumergida,
también tus dedos,
al salir de la selva hacia el alto vacío de
los dioses,
bajo los estandartes nupciales de la luz
y el decoro,
mezclándose al trueno de los tambores
y de las lanzas,
también, también tus dedos,
los que la rosa abstracta y la línea del
frío, los
que el pecho sangriento del nuevo
cereal trasladaron
hasta la tela de materia radiante, hasta las
duras cavidades,
también, también, América enterrada,
guardaste en lo más bajo
en el amargo intestino, como un águila,
el hambre?

XI

A través del confuso esplendor,
a través de la noche de piedra, déjame
hundir la mano
y deja que en mí palpite, como un ave
mil años prisionera,
el viejo corazón del olvidado!
Déjame olvidar hoy esta dicha, que es
más ancha que el mar,
porque el hombre es más ancho que el
mar y que sus islas,
y hay que caer en él como en un pozo
para salir del fondo
con un ramo de agua secreta y de
verdades sumergidas.
Déjame olvidar, ancha piedra, la
proporción poderosa,
la trascendente medida, las piedras del
panal,
y de la escuadra déjame hoy resbalar
la mano sobre la hipotenusa de áspera
sangre y cilicio.
Cuando, como una herradura de élitros
rojos, el cóndor furibundo
me golpea las sienes en el orden del
vuelo
y el huracán de plumas carniceras
barre el polvo sombrío
de las escalinatas diagonales, no veo a
la bestia veloz,
no veo el ciego ciclo de sus garras,
veo el antiguo ser, servidor, el dormido

en los campos, veo un cuerpo, mil cuerpos,
un hombre, mil mujeres,
bajo la racha negra, negros de lluvia y
noche,
con la piedra pesada de la estatua:
Juan Cortapiedras, hijo de Wiracocha,
Juan Comefrío, hijo de estrella verde,
Juan Piesdescalzos, nieto de la turquesa,
sube a nacer conmigo, hermano.

XII

Sube a nacer conmigo, hermano.

Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.
No volverás del fondo de las rocas.
No volverás del tiempo subterráneo.
No volverá tu voz endurecida.
No volverán tus ojos taladrados.
Mírame desde el fondo de la tierra,
labrador, tejedor, pastor callado:
domador de guanacos tutelares:
albañil del andamio desafiado:
aguador de las lágrimas andinas:
joyero de los dedos machacados:
agricultor temblando en la semilla:
alfarero en tu greda derramado:
traed a la copa de esta nueva vida
vuestros viejos dolores enterrados.
Mostradme vuestra sangre y vuestro
surco,

decidme: aquí fui castigado,
porque la joya no brilló o la tierra
no entregó a tiempo la piedra o el
grano:
señaladme la piedra en que caísteis
y la madera en que os crucificaron,
encendedme los viejos pedernales,
las viejas lámparas, los látigos pegados
a través de los siglos en las llagas
y las hachas de brillo ensangrentado.
Yo vengo a hablar por vuestra boca
muerta.
A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esta
larga noche
como si yo estuviera con vosotros
anclado,
contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,
afilad los cuchillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y en mi
mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados,
y dejadme llorar, horas, días, años,
edades ciegas, siglos estelares.

Dadme el silencio, el agua, la
esperanza.

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.

Apegadme los cuerpos como imanes.

Acudid a mis venas y a mi boca.

Hablad por mis palabras y mi sangre.

De *Canto General*, 1950

Claribel Alegría
César Vallejo

Hace muchos años cayó en mis manos el poema «Los heraldos negros» y me produjo una honda impresión. Impresión que a través del tiempo sigue viva en su lectura.

Es un poema rebelde, desgarrado, fatalista, blasfemo; «golpes como el odio de Dios», aúlla, y místico a la vez: «son las caídas hondas de los Cristos del alma». Es descarnado y tierno. Totalmente despojado de retórica. Para Vallejo cada palabra cuenta y si no le satisface, lucha con ella, la retuerce, la inventa. «Los heraldos negros» forma parte del primer libro que publicó y que lleva ese nombre, pero ya está allí todo el, ya se reconoce su voz, ya se arraiga para siempre en nosotros la humanidad del poeta, su ternura, su austeridad, su desesperación. Con algunas excepciones, la poesía de Vallejo es seca, reseca, de desierto ardiente, que abre zanjas en el consciente y en el subconsciente. No hipnotiza, más bien despierta, hiere, atraviesa, es un estilete que nunca nos abandona. Honda poesía que punza y que se instala dentro y para siempre en el lector.

LOS HERALDOS NEGROS

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!
Golpes como el odio de Dios; como si ante ellos,
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé!

Son pocos, pero son... Abren zanjas oscuras
en el rostro más fiero y en el lomo más fuerte.
Serán tal vez los potros de bárbaros atilas;
o los heraldos negros que nos manda la Muerte.

Son las caídas hondas de los Cristos del alma,
de alguna fe adorable que el Destino blasfema.
Esos golpes sangrientos son las crepitaciones
de algún pan que en la puerta del horno se nos quema.

Y el hombre... Pobre... pobre! Vuelve los ojos, como
cuando por sobre el hombro nos llama una palmada;
vuelve los ojos locos, y todo lo vivido
se empoza, como un charco de culpa, en la mirada.

Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé!

De *Los Heraldos negros*, 1919

Carmen Alemany Bay
Mario Benedetti

Es fácil quedarse atrapado por los versos de Mario Benedetti: abrir cualquiera de sus tres *Inventarios*, o *Insomnios y duermevelas*, y pensar que ese es el poema que te hubiese gustado escribir, o que aquello que está versificando lo has sentido e imaginado más de una vez, o que compartes a pie juntillas lo que está denunciando. Sin duda, muchas son las composiciones del uruguayo que incluiría en mi antología personal de poemas preferidos; pero si tuviera que elegir entre todos ellos —que en realidad es lo que se me pide— me quedaría con uno, «Dactilógrafo», incluido en el que él considera su primer libro poético, *Poemas de la oficina*.

La composición rescata recuerdos de la infancia y de su ciudad, y estos se entremezclan con una carta comercial que el autor —que en aquellos tiempos andaba de oficinista— va redactando. La inserción de esta carta comercial subraya las diferencias entre un ayer idealizado y un hoy en el poema (finales de los 50) gastado por la rutina del trabajo burocrático. Pero el poema para mí significa mucho más que eso. La primera vez que lo leí, hace casi una veintena de años, me sorprendió el poder sugerente de este texto en el que fusionaba sin extremismos ni violencias algo tan aséptico como es escribir una carta comercial y pensar —al mismo tiempo— en recuerdos íntimos de la infancia. Me sorprendió esa primera estampa descriptiva de Montevideo «absolutamente verde y con tranvías», pero me cautivó más la idea

de pensarme a mí misma en la niñez —como lo hace Benedetti en el poema— leyendo un libro por la noche antes de acostarme y tener el mismo temor de que después de aquello venía la oscuridad; pero también la llegada de mi madre, Carmen, que prendía la luz y me consolaba antes de apagarla. Una experiencia que de puro sencilla resume los recuerdos de todas las infancias; como lo es también «jugar con los números de las puertas cerradas» y determinar tu futuro inmediato, y si te toca morirte, haces una trampa, y te perdonas. Con el paso del tiempo, releo el poema y me acuerdo de las trampas de mi infancia y me quedo con el último verso: «y desde allí los años y quién sabe».

Ese mundo de emociones puras que van desde la rutina cotidiana del trabajo en una oficina mezclado con imágenes de Montevideo y con la infancia del autor —con nuestra infancia—, creí que era un buen ejemplo de cómo la poesía podía tener un fuerte carácter sugerente no sólo para lectores asiduos sino también para quien mínimamente sabe percatarse de las vivencias de otros y hacerlas propias. Con esta convicción, hace diez años, entré en un aula de estudiantes de educación física a quienes tenía que convencer de la importancia de la lengua y la literatura en sus estudios. Cuerpos esculturales de presentes y futuros atletas salían a mi paso por un estrecho pasillo pegado a una pared en la que se mostraban bíceps y tríceps colocados en cuerpos casi perfectos; el desaliento crecía y ya encima de la tarima engullía saliva y las palabras no conseguían salir de la garganta hasta que un chaval de unos dos metros, sentado en primera fila, le comentó a su compañera: «La que nos quiere enseñar a hablar es muda». Y empecé con una palabra que no sabían lo que significaba: «Dactilógrafo», y a continuación unos versos que hablaban de una ciudad muy ajena a ellos, Montevideo, de una carta comercial y de la infancia. Después del último verso empezaron a aplaudir, les pregunté porqué, y la respuesta fue: «Escribe usted muy bien». Les tuve que advertir que yo no escribía versos, que

esos eran de un poeta uruguayo a quien yo conocía, y ése uno de mis poemas preferidos porque en él se hablaba de la vida y especialmente de la infancia, la verdadera patria de todos los escritores y también de todos los hombres. Pasaron los años y en uno de los masivos recitales que dio Mario Benedetti en mi Universidad, la de Alicante, después de la lectura de muchos poemas de diferentes épocas, alguien, desde las primeras filas gritó: «Lea Dactilógrafo». Era un chaval atlético de casi dos metros a quien reconocí rápidamente, terminó el recital y fui a saludarlo; le dije que me había emocionado verlo allí y que pidiese ese poema. No tardó en contestarme: «A mí también me hubiese gustado escribir esos versos». Estas palabras me hicieron reflexionar sobre la importancia de que los versos hablen de la experiencia de la vida.

Los años pasan, y «Dactilógrafo» sigue estando presente, porque cada comienzo de curso, ya con alumnos de filología, inicio con esos versos de «Montevideo quince de noviembre/ de mil novecientos cincuenta y cinco»; incluso me permito la licencia de leer «Alicante siete de octubre/ de dos mil ...», qué más da que Alicante no tenga tranvías, no sea verde y que ya estemos en el siglo veintiuno.

DACTILÓGRAFO

Montevideo quince de noviembre
de mil novecientos cincuenta y cinco ·
Montevideo era verde en mi infancia
absolutamente verde y con tranvías
muy señor nuestro por la presente
yo tuve un libro del que podía leer
veinticinco centímetros por noche
y después del libro la noche se espesaba

y yo quería pensar en cómo sería eso
de no ser de caer como piedra en un pozo
comunicamos a usted que en esta fecha
hemos efectuado por su cuenta
quién era ah sí mi madre se acercaba
y prendía la luz y no te asustes
y después la apagaba antes que me durmiera
el pago de trescientos doce pesos
a la firma Menéndez & Solari
y sólo veía sombras como caballos
y elefantes y monstruos casi hombres
y sin embargo aquello era mejor
que pensarme sin la savia del miedo
desaparecido como se acostumbra
en un todo de acuerdo con sus órdenes
de fecha siete del corriente
era tan diferente era verde
absolutamente verde y con tranvías
y qué optimismo tener la ventanilla
sentirse dueño de la calle que baja
jugar con los números de las puertas cerradas
y apostar consigo mismo en términos severos
rogámosle acusar recibo lo antes posible
si terminaba en cuatro o trece o diecisiete
era que iba a reír o a perder o a morirme
de esta comunicación a fin de que podamos
y hacerme tan sólo una trampa por cuadra
registrarlo en su cuenta corriente
absolutamente verde y con tranvías
y el Prado con caminos de hojas secas
y el olor a eucaliptus y a temprano
saludamos a usted atentamente
y desde allí los años y quién sabe.

De *Poemas de la oficina*, 1956

María Nieves Alonso
Jaime Gil de Biedma

Esta elección, como todas las de este tipo, es producto de una biografía, de una formación académica, de unos gustos poéticos y aun políticos y, por cierto, de una geografía. Como toda elección fue difícil, aunque no sé si tanto y evidentemente arbitraria. Primero acudieron los nombres de lo poetas imprescindibles, algunos de los libros que marcaron una etapa y luego, dejé venir, sin cortar ningún flujo, sin imponer ninguna fuerza, los poemas que YO amo y atesoro. «Los cisnes» (R. Darío), «Retrato» (A. Machado), «Barcarola» (Neruda), «Trilce VI» (Vallejo), «Nocturno alterno» (Tablada), «Cosas» (Mistral), «Poema de los dones» (Borges), «Canto I o VII de *Altazor*» (Huidobro), «Elemental» (Diego), «Oda a Walt Whitman» (Lorca), «Elegía» (Hernández), «Soliloquio del individuo» (Parra), «Luis de Baviera escucha a Lohengrin» (Cernuda), «Piedra de sol» (Paz), «Réquiem» (José Hierro), «Otro nocturno» (Girondo), «Konstantino Kavafis observa el crepúsculo» (Villena), «Oda a Venecia ante el mar de las teatros» (Gimferrer), «Sepulcro en Tarquinia» (Colinas), «Los hijos de la ira» (Alonso), «Canto primero» (Blas de Otero), «Descripción de la mentira» (Gamoneda), «No hay Narciso que valga» (Lihn). Elegí «Barcelona ja no és bona o mi paseo solitario en primavera» de Jaime Gil de Biedma. Pude haber elegido otro, pero elegí este poema que

es metonimia de una obra breve, imprescindible y entrañable de la lengua castellana. Las razones estéticas e históricas del valor de la poesía de Jaime Gil de Biedma presentes en el poema elegido, han sido destacadas suficientemente por la crítica (Rovira, Provencio, Riera, Hernández, Debicki, J. Olivio Jiménez, Mangini, Ferraté, Batlló, entre otros. En «Barcelona ja no és bona» encuentro la gran capacidad del poeta catalán-castellano para aunar ternura e ironía, proximidad y distancia, ensoñación y realidad, sordina romántica y experiencia escéptica: «la ternura como un ave desamparada y la ironía su alto vuelo inasequible» (Hernández). Descubro la claridad, profundidad y originalidad de las que habla Debicki; el tema de la ilusión, la simpatía burlona hacia el poeta desarrollados por Jiménez, la fijación del instante y, por cierto, la gran honestidad del que escribe desde el lugar al que pertenece, y de sólo dos temas (yo y el tiempo).

En este poema se evidencia la incorporación definitiva del tono conversacional, el lenguaje coloquial y la ironía a la lírica española. Se perciben las marcas, imprescindibles en el juego de hacer versos, de la experiencia, las subjetividades y sensualidades del yo, una conciencia ética y una competencia lingüística notables. Esto permite al poeta ir de la más absoluta intimidad a la más pública exposición, desdramatizando el tono épico de la poesía social y de la denuncia, sin renunciar a hacerlas. En este texto se hace devenir menor (Deleuze), la lengua ateniense, bella y que pronuncia verdades o la políticamente útil y correcta.

También elijo este poema por dialogar con la tradición poética (Caro, A. Machado, Blas de Otero, Auden, J. Guillén, Cernuda, Woodsworth...) de una forma amorosa, respetando el flujo de las influencias, sin sucumbir y sin escenas de angustia. Por exhibir la condición de exiliado de todo sujeto y poeta moderno que pertenece a una obra y a la muerte, pero difícilmente al tiempo que observa y describe o al por

venir. Lo elijo además, por su evidente actualidad ética y por la magnífica utilización de la «deixis en fantasma» (Bühler) que le permite hablar, remitir y recorrer aquello que no está ahí y que las palabras nunca lograrán rehacer aunque no cejen. También por enseñarme que un poeta puede devenir poema y una lectora poeta.

En él elijo a todos aquellos cuya poesía «habla en nosotros la misma lengua con que hablaron antes, / y mucho antes de nacer nosotros, / las gentes en que hallara raíz nuestra existencia». (Cernuda).

BARCELONA JA NO ÉS BONA, O MI PASEO SOLITARIO EN PRIMAVERA

A Fabián Estapé

> Este despedazado anfiteatro,
> impío honor de los dioses, cuya afrenta
> publica el amarillo jaramago,
> ya reducido a trágico teatro,
> ¡oh fábula del tiempo! representa
> cuánta fue su grandeza y es su estrago.
>
> RODRIGO CARO

En los meses de aquella primavera
pasaron por aquí seguramente
más de una vez.
Entonces, los dos eran muy jóvenes
y tenían el Chrysler amarillo y negro.
Los imagino al mediodía, por la avenida de los tilos,
la capota del coche salpicada de sol,

o quizá en Miramar, llegando a los jardines,
mientras que sobre el fondo del puerto y la ciudad
se mecen las sombrillas del restaurante al aire libre,
y las conversaciones, y la música,
fundiéndose al rumor de los neumáticos
sobre la grava del paseo.
Sólo por un instante
se destacan los dos a pleno sol
con los trajes que he visto en las fotografías:
él examina un coche muchísimo más caro
—un Duesemberg *sport* con doble parabrisas,
bello como una máquina de guerra—
y ella se vuelve a mí, quizá esperándome,
y el vaivén de las rosas de la pérgola
parpadea en la somba
de sus pacientes ojos de embarazada.
Era en el año de la Exposición.

Así yo estuve aquí
dentro del vientre de mi madre,
y es verdad que algo oscuro, que algo anterior me trae
por estos sitios destartalados.
Más aún que los árboles y la naturaleza
o que el susurro del agua corriente
furtiva, reflejándose en las hojas
—y eso que ya a mis años
se empieza a agradecer la primavera—,
yo busco en mis paseos los tristes edificios,
las estatuas manchadas con lápiz de labios,
los rincones del parque pasados de moda
en donde, por la noche, se hacen el amor...
Y a la nostalgia de una edad feliz
y de dinero fácil, tal como la contaban,

se mezcla un sentimiento bien distinto
que aprendí de mayor,
este resentimiento
contra la clase en que nací,
y que se complace también al ver mordida,
ensuciada la feria de sus vanidades
por el tiempo y las manos del resto de los hombres.

Oh mundo de mi infancia, cuya mitología
se asocia —bien lo veo—
con el capitalismo de empresa familiar!
Era ya un poco tarde
incluso en Cataluña, pero la *pax* burguesa
reinaba en los hogares y en las fábricas,
sobre todo en las fábricas — Rusia estaba muy lejos
y muy lejos Detroit.
Algo de aquel momento queda en estos palacios
y en estas perspectivas desiertas bajo el sol,
cuyo destino ya nadie recuerda.
Todo fue una ilusión, envejecida
como la maquinaria de sus fábricas,
o como la casa en Sitges, o en Caldetas,
heredada también por el hijo mayor.

Sólo montaña arriba, cerca ya del castillo,
de sus fosos quemados por los fusilamientos,
dan señales de vida los murcianos.
Y yo subo despacio por las escalinatas
sintiéndome observado, tropezando con las piedras
en donde las higueras agarran sus raíces,
mientras oigo a estos chavas nacidos en el Sur
hablarse en catalán, y pienso, a un mismo tiempo,
en mi pasado y en su porvenir.

Sean ellos sin más preparación
que su instinto de vida
más fuertes al final que el patrón que les paga
y que el *salta-taulells* que les desprecia:
que la ciudad les pertenezca un día.
Como les pertenece esta montaña,
este despedazado anfiteatro
de las nostalgias de una burguesía.

De *Moralidades*, 1966

Luis María Anson
José Hierro

Acurrucado en la desmemoria, «al otro lado del oceano de los años», José Hierro sangra versos «por sus venas ancianas». Sabe, como Lope, que lo que ha transcurrido de su vida «es no pequeña parte de la muerte». El poeta no cree en el más allá. Piensa que la eternidad es un sueño también, como lo es la propia vida en el pensamiento de Calderon. «Yo ya no lloro. Ni siquiera cuando recuerdo lo que aún me queda por llorar». La palabra doliente del poeta se hace cada vez más profunda, cada vez más lejana y esceptica porque, verdaderamente, vuelve el polvo al polvo. Pero ¿vuela el alma al cielo? El alma, en el verso desolado del poeta, muere con el cuerpo. Todo es, como escribió Becquer, «vil materia, podredumbre y cieno». Estos «ríos profundos como penas» de los versos de José Hierro tienen palabras arrancadas de Manrique: «¿"Qué fue de tanto galán?". Y están escritos en papel deshabitado que va a dar en la mar, "que es el morir". "La muerte es un amor que habla con el silencio". Con el silencio de Dios, que espera al hombre después de la vida. El poeta se enfrenta ácidamente con el Creador: «Maldito sea Dios porque inventó a mi padre colgado de una rama del olivo». Y sus palabras se asoman al pensamiento más profundo, a la duda existencial de no saber adónde vamos, ni de dónde venimos: "Después de todo, todo ha sido nada". "... y todo era

ceniza de la nada". Y concluye el poeta, sacudido por el mismo aliento existencial de los poemas de la consumación de Aleixandre, con estas palabras de la tierra y del hierro: "Qué más da que la nada fuera nada / si más nada será, después de todo, / después de tanto todo para nada".»

Antes de tantas lágrimas marchitas, de tantos oros ajados, antes de los ademanes de la ceniza, desde la piel muda, desde el cielo enajenado, antes de la muerte a la que siente ya llamar a su puerta, José Hierro quiso ver la vida en la Babilonia de hoy que es también la de Hammurabi, la ciudad de los «jardines colgantes» de Semíramis, la ciudad de todas las corrupciones, de todas las degeneraciones, de todas las depravaciones, de todas las bellezas también, de todas las culturas, de los rascacielos de «acero y miel», de las fachadas de catedrales «bordadas de palomas», de «las miles de heridas luminosas» que asaetean los edificios, esa urbe atroz y magnífica que es el gran mito americano. Poeta en Nueva York, bien lejos de Lorca, José Hierro, desde su verso existencial, enfrenta la cultura europea al desafío de la metrópoli que simboliza el nuevo imperio. Sus poemas se quedan varados en las calles de la gran ciudad babilónica, temblando entre las músicas dispersas de Mozart y Mahler, de Bach y Mahalia Jackson, de Schubert y el laúd que «restaña las úlceras de la madera», de Beethoven, en fin, que es la soledad sonora, presente la palabra, todavía, de San Juan de la Cruz.

«Los mejores cantos nacen del dolor del que nos salvan», ha escrito García de la Concha. José Hierro cita los versos de Martí porque es «un hombre sincero de donde crece la palma». Antes de morir quiere «echar» también a los lectores sus «versos del alma». No será nunca traidor a su patria, su única patria, «que es la poesía». Se abraza a Rothko, el inventor del silencio. Y habla del oleaje de las caderas y los pechos desnudos, de los ojos de niebla, de los cuerpos nadando en el

irrepetible acuario azul, dos llamas pálidas que se abrazan y se lamen en el ocaso de las miradas canela, a la luz del alma; habla de la «seda fría y violeta del río», del «dorado acento del vino», del tiempo que deja arrugas en el paisaje y que «despeina las aguas del lago», del lago que rasga la seda de esas aguas; habla de la esclava africana «en cuya sangre se disuelve el gemido de los azotados», extraídos de su tierra primigenia y transportados en las sentinas, en las ergástulas de los barcos negreros. Hierro asegura, como Senghor, que la poesía es «música y letra a la vez», como lo fue en Israel y en el antiguo Egipto, como lo es en el África de la negritud, hoy.

En su libro *Agenda,* el poeta, siempre a vueltas con Lope, habla de su vida. «Y luego, sosegada, le contaré para dormirla, / aventuras de olas, de galeones, de arcabuces, de rumbos marinos, / de lugares vividos y soñados: de lo que fue / y que no fue y que pudo ser mi vida. / Abre tus ojos verdes, Marta, que quiero oír el mar».

«¡Lástima grande que haya sido verdad tanta tristeza!», dice José Hierro, recordando un verso, en el que ya se había fijado Calderón, y que escribió para doña Elvira el pequeño de los Argensola, Bartolomé Leonardo: «Porque ese cielo azul que todos vemos / ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande / que no sea verdad tanta belleza!».

Tristeza, belleza, tierra futura sin nosotros, tanto todo para nada, página abierta de las alucinaciones, amor profundo de las almas que marchan juntas «hacia el mismo nido caliente» ...atónito ante Nueva York, perdido en la vida incandesente de la ciudad, Hierro se refugia una vez más en Lope: «Mañanitas floridas / del frío invierno / recordad a mi niño / que duerme al hielo». El poeta se inclina entonces en la noche inmensa del alma y recoge con ternura un puñado de nieve, sólo un puñado de nieve, y lo acuna entre sus manos, como a un pichón, «para que no llore de frío».

VIDA

Después de todo, todo ha sido nada,
a pesar de que un día lo fue todo.
Después de nada, o después de todo
supe que todo no era más que nada.

Grito «¡Todo!», y el eco dice «¡Nada!»
Grito «¡Nada!», y el eco dice «¡Todo!»
Ahora sé que la nada lo era todo,
y todo era ceniza de la nada.

No queda nada de lo que fue nada.
(Era ilusión lo que creía todo
y que, en definitiva, era la nada.)

Qué más da que la nada fuera nada
si más nada será, después de todo,
después de tanto todo para nada.

De *Cuaderno de Nueva York,* 1998

Vicente Araguas
Pablo Neruda

Alguien tuvo la inteligente ocurrencia de colocar placas en el Metro de Madrid con fragmentos de poemas. Así en la estación de Argüelles nos reciben versos de José Hierro. En Miguel Hernández, obviamente, es el poeta de Orihuela quien cede la muestra poética, mientras que en Moncloa hay versos de Pablo Neruda para el viajero que se adentre en la línea 3, la amarilla.

Estos versos son los cuatro primeros del Poema 6 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada;* ese milagro que va ya por los tres millones de ejemplares vendidos. Esos versos, los que nos hablan de Marisombra, es decir Albertina Azócar, es decir «la estudiante de la capital. Boina gris, ojos suavísimos, el constante olor a madreselva del errante amor estudiantil...» han sido colocados estratégicamente cerca de la Casa de las Flores, el domicilio madrileño de Pablo Neruda, en días esperanzadamente republicanos pero que llevaban ya impresa la tragedia bélica que se avecinaba.

Madreselva omnipresente como en la novela *The Sound and the Fury* faulkneriana. Boina gris (Te recuerdo como eras en el último otoño. / Eras la boina gris y el corazón en calma.) Esa mujer con la cabeza tocada como ya no se estila, como se estilaba entre aquellas más vanguardistas cuando la década de los veinte doblaba el cabo de las tormentas (el «Poema 6»

se publicó por vez primera en *El Mercurio* de Santiago de Chile, el 30 de agosto de 1924), a mí me parece un símbolo del amor en marcha hacia todas las partes. Y basta con la metominia, soberbia, para que la mujer de la boina gris jamás se nos escape. Amor en otoño, pero no otoñal aun siendo una búsqueda atropellada del sosiego (porque los ojos viajan, y es distante el otoño, y las hojas secas de otoño giraban, y pese a todo la meta es ese maravilloso corazón de casa).

Luego está la economía expresiva nerudiana con la rima calma-alta tres veces repetida, tres, en cuatro estrofas. Una rima *elemental* que irritaría a los preceptistas literarios *comme il faut*. Y sin embargo de nuevo el gran milagro nerudiano. El de operar mínimos elevando al infinito la temperatura de los estanques, de las pensiones sórdidas en que vivían los amores errantes de aquel Santiago en que 1920 era bisagra de casi todo. También bisagra sentimental. La rima calma-alma, en todo caso, reiterada permite que «el Poema 6» apenas progrese, y atrape al tiempo y sus palabras, y algo así es o debiera ser la poesía.

Desde que lei por vez primera *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* me considero deudor absoluto de su mensaje, también de su *teología* y *cosmología* liberadoras. No sólo del «Poema 6», claro, sino también de los más conocidos 1, 15 ó 20. Aunque estos dos últimos, de los que tanto uso, espero que no indebido, he hecho en mi vida práctico-sentimental (desde mi primer encuentro con el libro en que se encuentran, año 1966, Editorial Losada) son de tal dominio público que no me atrevo a tocarlos porque *así es la rosa* (diría Juan Ramón Jiménez, tan lleno de reservas hacia Pablo Neruda).

Si bien es cierto que éste sostenía que para rosas... «Ah, las rosas del pubis! («Poema 1»).

Me he permitido, sin embargo, acariciar al «Poema 6», atisbarlo, sentirlo próximo, en un lugar no demasiado lejano del Parque del Oeste, donde Pablo Neruda seguramente

paseó melancolías alborozadas en tiempos en que las madrileñas más avanzadas también gastaban boina, tal vez gris como la Marisombra santiagueña.

Y lo he hecho cuando el otoño en Madrid amarilleaba todos los azules posibles, y enredaderas, hojas y jacintos saben y son besos. Besos alegres como brasas.

POEMA 6

Te recuerdo como eras en el último otoño.
Eras la boina gris y el corazón en calma.
En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo.
Y las hojas caían en el agua de tu alma.

Apegada a mis brazos como una enredadera.
las hojas recogían tu voz lenta y en calma.
Hoguera de estupor en que mi sed ardía.
Dulce jacinto azul torcido sobre mi alma.

Siento viajar tus ojos y es distante el otoño:
boina gris, voz de pájaro y corazón de casa
hacia donde emigraban mis profundos anhelos
y caían mis besos alegres como brasas.

Cielo desde un navío. Campo desde los cerros.
Tu recuerdo es de luz, de humo, de estanque en calma!
Más allá de tus ojos ardían los crepúsculos.
Hojas secas de otoño giraban en tu alma.

De *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, 1924

Bernardo Atxaga
Juan Gelman

Admiro a Juan Gelman desde hace mucho tiempo, desde que leí su maravilloso libro *Los poemas de Sidney West*. Maravilloso, digo, y no creo exagerar, pues se trata de textos que parecen inexplicables, milagrosos, y tan diferentes, tan aéreos, tan pájaros; alegres y tristes al mismo tiempo, con la profundidad que nos acerca a lo que de verdad es importante y sin embargo casi siempre permanece oculto.

Escribió el propio Juan Gelman que «la voz seguramente cambia, pero las obsesiones no», y que las suyas, las que le siguen sumiendo «en la oscuridad de su sentido», son el amor, la niñez, la revolución, el otoño, la muerte y la propia poesía. Me pregunto, no obstante, por el itinerario que en su interior sigue esa materia hasta convertirse en un poema como el que, entre muchos posibles, he elegido para esta antología, «Lamento por el sapo de Stanley Hook». ¿Qué tuberías, qué hornos, qué filtros, qué trituradoras, qué mezcladoras, ha tenido que atravesar hasta convertirse justa y exactamente en maravilla?

Veo que Juan Gelman es consciente de que la manía, la consideración de que existen temas y vocablos genuinamente poéticos —«atardecer» sí; «cerdo», no— es un peligro que hay que sortear con alegría, como quien salta una valla para robar manzanas. Veo asimismo que domina la velocidad, y

que algunos poemas suyos son vertiginosos hasta casi perder el sentido, y que otros, en cambio, son calmos, tranquilos, con el sentido flotando por allí como humo. Pero, ¿explica eso la maravilla? Vale la inteligencia para sortear peligros, vale el conocimiento de los estilos, pero creo que lo que más vale está más allá, y que es un don.

Hace 25 años, en Bilbao, unos cuantos amigos de la Banda Pott caminábamos por un puente hablando de Juan Gelman. «Deberíamos enviarle una carta», dijo alguien. «Se llevará una buena sorpresa al saber que los jóvenes escritores vascos atraviesan los puentes citando sus versos». Bien, nunca es tarde. Juan Gelman: mucho nos acompañó usted, mucho nos acompaña aún.

LAMENTO POR EL SAPO DE STANLEY HOOK

stanley hook llegó a Melody Spring un jueves de noche con
un sapo en la mano
«oh sapo» le decía «sapito mío íntimo mortal y moral y coral
no preocupado por esta finitud
no sacudido por triste condición furiosa» le decía

«oh caballito cantor de la humedad oh pedazo esmeralda»
le decía stanley hook al sapo que llevaba en la mano
y todos comprendieron que él amaba al sapo que llevaba
en la mano
más allá de accidentes geográficos sociológicos demográficos
climáticos
más allá de cualquiera condición

«oye mío» decía «hay muerte y vida día y noche sombra y luz»
decía stanley hook «y sin embargo te amo sapo
como amaba a las rosas tempranas esa mujer de Lesbos
pero más y tu olor es más bello porque te puedo oler»

decía stanley hook y se tocaba la garganta
como raspándose el crepúsculo que entraba y avanzaba y le
ponía el pecho gris
gris la memoria feo el corazón
«oye sapo» decía mostrándole el suelo
«los parientes de abajo también están divididos ni siquiera
se hablan»
decía stanley hook «qué bárbara tristeza» decía ante el
asombro popular
los brillos del silencio popular
que se ponía como un sol

esa noche naturalmente stanley hook se murió
antes dio terribles puñetazos a las paredes de su cuarto en
representación de sí mismo
mientras el sapo sólo el sapo todo el sapo
seguía con el jueves

todo esto es verdad:
hay quien vive como si fuera inmortal
otros se cuidan como si valieran la pena
y el sapo de stanley hook se quedó solo.

De *Los Poemas de Sidney West,* 1969

Marcos-Ricardo Barnatán
Jorge Luis Borges

Tuve que cumplir los veinte años para descubrir que Borges era un gran poeta. Hasta entonces mi visión estaba inundada de Neruda y de Vallejo, y tan sólo algún rayo mexicano del cerebral Octavio Paz matizaba una idea verbalista de la poesía. Fué junto a Cernuda y Aleixandre cuando leí al poeta Borges, y no tardé en dedicarle unos de mis primeros ensayos, hace ya más de treinta años.

Son muchos los poemas que de él podría elegir. Comenzando por aquél primordial «Fundación mítica de Buenos Aires», en el que el verso refunda aquella patria que compartimos un día. Están también en mi memoria «El general Quiroga va en coche al muere», recitado con fervor andaluz por Fernando Quiñones, los dos poemas que le dedicó a Rafael Cansinos Asséns, «el íntimo cuchillo en la garganta» del «Poema Conjetural» en el que Francisco Narciso de Laprida se encuentra al fin con su atroz «destino sudamericano», ambos poemas de los dones, «Spinoza», «Límites», «Arte poética», sonetos como «Everness», sus valerosas odas a Israel, o el desgarrado desamor de «Le regret d'Héraclite». La antología podría prolongarse a muchos de sus poemas tardíos o incluso a alguno de sus memorables temas populares puestos en los octosílabos de la milonga o en un culto ritmo de tango.

Pero como la elección se limita a un poema he preferido que Borges esté representado en esa ambiciosa y compleja composición titulada «El Golem». Él mismo, que no creía demasiado en la originalidad, pensó que había creado una pieza original en la que la historia, la reflexión y el humor se coaligaban. El poema tiene su fuente lejana en la lectura juvenil de la novela de Gustav Meyrink *Der Golem* (1915) que le regaló en Ginebra la baronesa Hélène von Stummer y posiblemente en el film expresionista alemán que evoca la historia de ese homúnculo creado por rabí Judá León de Praga, el golem, «que en hebreo significa terrón de tierra, así como Adán quiere decir arcilla», y donde aparece ese «gato que no está en Scholem». Otras posibles son los libros sobre Kábala y misticismo judío que Borges solía citar, al que hay que agregar uno nunca mencionado titulado *Le Golem, légendes du ghetto de Prague,* publicado en Estrasburgo y en 1928 por Chayim Bloch, en el que la historia del cabalista es contada con muchas de las características que le otorga el poema.

Alguna vez escribí que «El Golem» está escrito en dieciocho cuartetos. La explicación cabalista de la estrofa elegida es evidente: cuatro son las letras con la que se articula el Nombre Impronunciable de Dios: Yod, He, Vaw, y He YHWH. La elección del dieciocho es más oscura y se presta a una especulación más aventurada. Borges agregó una unidad al «mispar katán» (número pequeño) que se obtiene por la suma gemátrica de las cuatro letras sagradas sin tener en cuenta el cero de la Yod.

Si sumamos las dieciocho estrofas con el número 4, que es el de versos de cada estrofa y con el número 5, que es de las letras de la palabra Golem, obtendremos la cifra veintisiete, que es el «mispar gadol» (número grande) más uno. El inefable número 27 que resulta de la suma de los valores numéricos del Creador, tan fundamental en toda la Kábala

práctica. ¿Que quiere indicarnos Borges al equivocar los dos números simbólicos en Uno? (Adonai Ejat. Dios es Uno). La respuesta está en el poema:

> Tal vez hubo un error en la grafía
> O en la articulación del Sacro Nombre;
> A pesar de tan alta hechicería
> No aprendió a hablar el aprendiz de hombre.

El fracaso del rabino de Praga en la creación de su golem es paralelo al implícito fracaso que Borges supone esencial a toda creación artística. El resultado conseguido por los poetas siempre es inferior al que soñaron.

EL GOLEM

> Si (como el griego afirma en el Cratilo)
> el nombre es arquetipo de la cosa,
> en las letras de *rosa* está la rosa
> y todo el Nilo en la palabra *Nilo.*
>
> Y, hecho de consonantes y vocales,
> habrá un terrible Nombre, que la esencia
> cifre de Dios y que la Omnipotencia
> guarde en letras y sílabas cabales.
>
> Adán y las estrellas lo supieron
> en el Jardín. La herrumbre del pecado
> (dicen los cabalistas) lo ha borrado
> y las generaciones lo perdieron.

Los artificios y el candor del hombre
no tienen fin. Sabemos que hubo un día
en que el pueblo de Dios buscaba el Nombre
en las vigilias de la judería.

No a la manera de otras que una vaga
sombra insinúan en la vaga historia,
aún está verde y viva la memoria
de Judá León, que era rabino en Praga.

Sediento de saber lo que Dios sabe,
Judá León se dio a permutaciones
de letras y a complejas variaciones
y al fin pronunció el Nombre que es la Clave,

la Puerta, el Eco, el Huésped y el Palacio,
sobre un muñeco que con torpes manos
labró, para enseñarle los arcanos
de las Letras, del Tiempo y del Espacio.

El simulacro alzó los soñolientos
párpados y vio formas y colores
que no entendió, perdidos en rumores,
y ensayó temerosos movimientos.

Gradualmente se vio (como nosotros)
Aprisionado en esta red sonora
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquellos, Otros.

(El cabalista que ofició de numen
a la basta criatura apodó Golem;
estas verdades las refiere Scholem
en un docto lugar de su volumen.)

El rabí le explicaba el universo
(*Esto es mi pie, esto el tuyo, esto la soga*)
y logró, al cabo de años, que el perverso
barriera bien o mal la sinagoga.

Tal vez hubo un error en la grafía
o en la articulación del Sacro Nombre;
a pesar de tan alta hechicería,
no aprendió a hablar el aprendiz de hombre.

Sus ojos, menos de hombre que de perro
y harto menos de perro que de cosa,
seguían al rabí por la dudosa
penumbra de las piezas del encierro.

Algo anormal y tosco hubo en el Golem,
ya que a su paso el gato del rabino
se escondía. (Ese gato no está en Scholem
pero, a través del tiempo, lo adivino.)

Elevando a su Dios manos filiales,
las devociones de su dios copiaba
o, estúpido y sonriente, se ahuecaba
en cóncavas zalemas orientales.

El rabí lo miraba con ternura
y con algún horror. *¿Cómo* (se dijo)
pude engendrar este penoso hijo
y la inacción dejé, que es la cordura?

¿Por qué dí en agregar a la infinita
serie un símbolo más? ¿Por qué a la vana
madeja que en lo eterno se devana,
dí otra causa, otro efecto y otra cuita?

En la hora de angustia y de luz vaga,
en su Golem los ojos detenía.
¿Quién nos dirá las cosas que sentía
Dios, al mirar a su rabino en Praga?

De *El otro, el mismo,* 1969

Gioconda Belli
Carlos Martínez Rivas

AMOR PROFUNDO MÁS ALLÁ DE LA MUERTE, versión nicaragüense

Fue a principios de la década de 1970, que conocí el nombre que se mencionaban con reverencia poetas y pintores de la bohemia de Managua: Carlos Martínez Rivas. Empezaba yo a escribir poesía y había leído ya a Darío, a Coronel Urtecho, a Pablo Antonio Cuadra, a Ernesto Cardenal. Pero en los cafés y las calles de una ciudad cuya intensa vida interior se me revelaba por primera vez, escuché arrobada a mis jóvenes compañeros repitiendo en voz alta los versos de Carlos que sabían de memoria y que repetían como un mantra.

Versos de Carlos, aprendidos de memoria, acompañaban a menudo los relatos de encuentros fortuitos y premonitorios: «Porque el ojo de la mujer reconoce a su rey, aún cuando las naciones tiemblen y los lluevan fuego», decía alguno citando el poema de Carlos: «Beso para la Mujer de Lot».

En Nicaragua, Carlos Martínez Rivas fue y sigue siendo el poeta de los poetas. Conocer su obra se convirtió, desde los años sesenta, en un rito de iniciación al mundo oculto y tenso donde la palabra en ristre era el único camino hacia la salvación. Admirador y conocedor a profundidad de Rimbaud y

Baudelaire, Carlos se veía a sí mismo como uno más de los poetas malditos, y cultivaba en su obra y en su vida la soledad y el dolor como única vía para evitar la autocomplacencia y el aburguesamiento que detestaba y temía.

A diferencia de la claridad expresiva que caracteriza la mayor parte de la poesía escrita por sus compañeros de generación, la de Carlos es una poesía densa con versos de múltiples significaciones y ecos literarios cuyo contenido hay que salir a explorar. Es, además, la poesía de la desolación, de la condición humana condenada a la soledad. Una poesía que exalta el destierro del poeta sin más morada, ni vida, ni amor posible que la palabra.

El poema que he seleccionado para esta antología de Visor «La puesta en el sepulcro» lo oí antes de leerlo. Un amigo pintor, que sufría los embates de un amor destinado al drama y la separación, solía recitar fragmentos del mismo en voz alta. El poema escrito era difícil si no imposible de conseguir pues aún estaba inédito. Por varios años tuve que conformarme con los retazos que oía recitar a éste o aquélla, y que yo trataba de armar como un rompecabezas. Un buen día, con motivo de Semana Santa, el poema salió publicado en uno de los suplementos literarios del país. Aún recuerdo el deslumbre que me produjo leerlo de un tirón. Recuerdo la conmoción que sentí ante aquella declaración del amante que proclama su terror ante lo que sucederá cuando el gran amor llegue a su inevitable final.

Para entonces, el zumbido del tractor
Volverá a oirse en el fondo del campo
Las chorejas del guanacaste caerán
Con un golpe seco frente al portal
Pero esos rumores de la vida nos llegarán por separado
Y otro sol será tu sol y otra luna será mi luna.

La «Puesta en el Sepulcro» persigue el tema del horror abismal que siente quien ha amado y sufrido por amor, al decidirse a reincidir. El hablante conoce íntimamente el rito y las ceremonias del desamor y las nombra quizás como un conjuro, o un exorcismo.

> Cuando en las incesantes fases
> De tu errabunda búsqueda femenina
> Ames a otro
> Y te desveles bajo otra antorcha
> Y te descalces delante de otro cetro
> … …
> Pensaré aguzadamente: «Ya se le agotará.
> Entonces vendrá a mí y no le daré más»

El poema de Carlos no propone la celebración desafiante de «Polvo seré, mas polvo enamorado». Para él, el fin del amante que se atreve, es el sepulcro:

> Erinnias disfrazadas de monjas
> Me depositarán en la oscura y helada tumba que me busque.

A pesar de esta visión —como un negativo— de la experiencia amorosa, este poema es, a mi juicio, una afirmación tenaz y consciente, profundamente humana, de la vocación vital de nuestra especie. No importa la clarividencia que tengamos de lo riesgoso, allí vamos en pos de la pasión.

Carlos sabía que, al menos, le quedaría este extraordinario poema.

Que su puesta en el sepulcro valía la pena.

LA PUESTA EN EL SEPULCRO

XIV ESTACIÓN

Cuando ya no me quieras

Cuando ya no me quieras y no podamos estropear nada
Porque nada estará vivo y confiado.

Cuando tú te hayas ido y yo me haya ido
Y todos se hayan marchado
Diremos: «Algo se ha perdido. No mucho.
Pero algo esencial —un culto, un lenguaje,
Un rito— está perdido».

Cuando hayamos dejado de ser esto que somos:
Una pareja expuesta al dardo
Desnuda y apremiante
Mal avenida pero bien enlazada
Y nos dispersemos en otros círculos
Y nos disipemos en otras charlas

Habrá quien diga: «Áquí dos seres carmesíes
Se atraparon. Los vimos balancearse,
Estremecerse, volver a la seguridad
Y caer».

Para entonces, el zumbido del tractor
Volverá a oirse en el fondo del campo

Las chorejas del guanacaste caerán
Con un golpe seco frente al portal
Pero esos rumores de la vida nos llegarán por separado
Y otro sol será tu sol y otra luna será mi luna.

Cuando ya no me quieras

Cuando en la reunión tus ojos
Al encontrar los míos ya no digan: «Espera
A que acabe con estas gentes. Pero mi corazón te pertenece»

Cuando en las incesantes fases
De tu errabunda búsqueda femenina
Ames a otro
Y te desveles bajo otra antorcha
Y te descalces delante de otro cetro

Cuando trasmitas a otro el poder que yo te trasmití
Pensaré aguzadamente: «Ya se le agotará.
Entonces vendrá a mí y no le daré más».

Y así siga por el mundo y a través de los días
Rumiándote en el hosco destierro
Granitizándome en mi frustración y mi orgullo
Como un mendigo sobre un pedestal
Recorriendo el obstruido pasado
Como un sucio canal maloliente en el crepúsculo:
«Aquí estuve brutal. Ahí comenzó el desierto. En
Aquel banco trató de herirme. Tal día...»

Y así te evoque. Así evoque
Tu espectro, agureándolo de flaquezas y máculas.

Cuando ya no me quieras.
Y yo ya no te tema

Cuando contentadizo, trivial, inadecuado
Para la soledad y la amargura
Yo mismo haya olvidado —cuando
Ya no me quieras— que me quisiste

Mantos y mangas de mujeres
Erinnias disfrazadas de monjas
Me depositarán en la oscura y helada tumba que me busqué.

De *Varia*, 1994

Giuseppe Bellini
Pablo Neruda

«Entierro en el Este», de Pablo Neruda, ha sido uno de los primeros textos que me ha puesto en contacto con la poesía hispanoamericana y en cierto sentido me ha encaminado a su estudio y ha seguido siendo punto de referencia en mi dedicación a la poesía nerudiana, que ha desembocado en varios ensayos y una larga serie de traducciones de toda la obra del poeta chileno.

¿Qué encontraba yo en este poema? Primeramente estos versos me ponían en contacto con una manera inédita de hacer poesía. Yo venía entonces de un largo estudio universitario de autores españoles, clásicos y modernos, y si me había interesado la poesía medieval y la del siglo de oro, no menor interés había despertado en mí la producción poética del siglo XX, aunque desconocía por entonces —era el 1949— todo el trayecto de la hispanoamericana, con una sola, vaga excepción por Rubén Darío, que no me entusiasmaba, y los iniciadores del Modernismo, que mi Maestro, Franco Meregalli, empezaba a difundir en la Universidad, primero entre los hispanistas italianos en interesarse por la literatura de Hispanoamérica, aunque sus temas de estudio preferidos fueran los cronistas y viajeros de la Edad Media, el teatro de Calderón y sobre todo Cervantes y Ortega y Gasset.

En el ámbito de la poesía castellana, con Bécquer, Jiménez, Salinas y Antonio Machado, mis preferencias iban a Fray Luis de León y sobre todo a Quevedo, a cuya obra, prosa y poesía, más tarde, como hispanista, debía dedicar varios estudios y en particular investigar el influjo que había tenido en la poesía hispanoamericana, de Vallejo a Neruda, de Borges a Octavio Paz, entre otros. El punto de partida fue para mí el poema nerudiano aludido. Veía en él el contacto directo con Quevedo, que luego descubrí profundo y permanente, identificación con una filosofía de la vida que me sugestionaba particularmente: la de la grandeza-miseria del hombre, del inevitable fracaso de sus intentos frente a la muerte. No hay que olvidar que recién había regresado yo, joven estudiante, de las terribles experiencias de la guerra.

Con esta filosofía presente, en el poema de Neruda se mezclaba la atracción hacia un mundo doblemente desconocido entonces para mí: el de Hispanoamérica y el de una India misteriosa, a la que me habían llevado mis lecturas de la infancia, las mismas, lo descubrí más tarde, que habían nutrido la fantasía de Pablo y que él iba a reivindicar abiertamente en uno de sus poemas autobiográficos —toda la obra de Neruda es autobiográfica—, «los libros», del *Memorial de Isla Negra,* libro primero, «Donde nace la lluvia».

No ha dejado de tener sobre mí atractivo el poema nerudiano y en la obra de Neruda vi presente su huella a lo largo de toda su trayectoria, calificándola para la permanencia, por encima de los halagos verbales y de los errores fatales del poeta, que no por ello disminuyen su grandeza. No se trata únicamente de «Sólo la Muerte», de la segunda *Residencia en la tierra,* de los días goteando lluvia y amargura, o bien, saltando libros, de las destrucciones de la guerra, visibles no solamente en *España en el corazón* y en *Fin de mundo,* de ese gusano que consume al hombre, en el *Libro de las piedras,* de

lo que irremediablemente lo espera al final de un camino que se desarrolla entre luchas, escasos triunfos y numerosas derrotas, sino de esa comprensión, de esa ternura que distingue al mensaje nerudiano dedicado al hombre, que considera, en las «Alturas de Macchu Picchu» (XI), del *Canto general,* «más ancho que el mar y que sus islas», y en el cual hay que «caer», «como en un pozo, para salir del fondo/con un ramo de agua secreta y de verdades sumergidas».

Éste es el gran mensaje de Neruda, que da valor y permanencia a toda su obra poética y que ya empieza a anunciarse desde «Entierro en el Este», de la primera *Residencia,* donde parecería que el poeta, contemplando los ritos fúnebres a lo largo del río sagrado, la ceniza a la que se reduce el ser humano, entendiera subrayar la inutilidad de sus esfuerzos, cuando en realidad, bien lo podemos interpertar así, nos da una lección profunda de sabiduría en la conciencia del límite. Los aparentemente «poderosos viajeros», algo dejaron «arder» sobre las «negras aguas», a pesar de todo. El trayecto de la humanidad se desarrolla a través de la contribución de todos los individuos.

Neruda sacaba del terrible espectáculo una lección permanente. Declarará en «Aquellas vidas», del segundo libro del ya citado *Memorial de Isla Negra,* «La luna en el laberinto», que si algo aprendió fue en esa ocasión:

> Y si algo vi en mi vida fue una tarde
> en la India, en las márgenes de un río:
> arder una mujer de carne y hueso
> y no sé si era el alma o era el humo
> lo que del sarcófago salía
> hasta que no quedó mujer ni fuego
> ni ataúd, ni ceniza: ya era tarde
> y sólo noche y agua y sombra y río
> allí permanecieron en la muerte.

La distancia vuelve borroso el recuerdo; el «poderoso viajero» de «Entierro en el este» es identificado ahora con una mujer, pero la lección mientras tanto se ha enriquecido con una duda fundamental acerca del más allá y ello acentúa la ternura nerudiana por encima de su cansancio, debido a una ya larga experiencia de vida, cual se expresa en los versos finales del poema citado.

Es esta dimensión interior, repito, que ha resonado y sigue resonando dentro de mí y me ha llevado a hacer de Neruda, a pesar de nuestras no coincidentes visiones políticas, con Quevedo, uno de mis dos poetas preferidos. Al fin y al cabo, con acentos propios, cada uno representa los grandes problemas que dan dimensión al hombre.

ENTIERRO EN EL ESTE

Yo trabajo de noche, rodeado de ciudad,
de pescadores, de alfareros, de difuntos quemados
con azafrán y frutas, envueltos en muselina escarlata:
bajo mi balcón esos muertos terribles
pasan sonando cadenas y flautas de cobre,
estridentes y finas y lúgubres silban
entre el color de las pesadas flores envenenadas
y el grito de los cenicientos danzarines
y el creciente monótono de los tamtam
y el humo de las maderas que arden y huelen.
Porque una vez doblado el camino, junto al turbio río,
sus corazones, detenidos o iniciando un mayor movimiento,
rodarán quemados, con la pierna y el pie hechos fuego,
y la trémula ceniza caerá sobre el agua,

flotará como ramo de flores calcinadas
o como extinto fuego dejado por tan poderosos viajeros
que hicieron arder algo sobre las negras aguas, y devoraron
un alimento desaparecido y un licor extremo.

De *Residencia en la tierra,* 1935

Mario Benedetti
César Vallejo

Si ejercen su porción de talento, los poetas que agasajan —o adulan— su alrededor y su época, suelen gozar de un prestigio rápido, pero a veces sufren una posteridad olvidadiza. En cambio, los que mortifican su lugar y su tiempo, aunque también sean creativos y talentosos, deben trepar una penosa cuesta. A veces resbalan y se despeñan, pero aquellos pocos que llegan a la cumbre son después los Dante, los Baudelaire y los Vallejo; una suerte de profetas, aparentemente corrosivos, que en el fondo extraen su increíble energía de un impulso moral.

En Vallejo se reúnen y complementan dos méritos cardinales: su evidente originalidad y su entrañable relación con el prójimo. Su lenguaje despojado, irregular y estallante, es vital hasta el sufrimiento. No obstante, pocas veces la poesía de Vallejo se origina en una espontaneidad torrencial. Es evidente que el poeta lucha denodadamente con el lenguaje, y a menudo, cuando consigue al fin someter la indómita palabra, no puede evitar que aparezcan en ella las cicatrices del combate. De algún modo, esta actitud se corresponde con lo que Julio Vélez, en una de sus rigurosas aproximaciones al poeta peruano, denomina «dialéctica como estrategia poética».

Si Neruda, el gran coetáneo de Vallejo, seduce y posee morosamente a la palabra, con pleno consentimiento de és-

ta, Vallejo en cambio la viola, la posee violentándola, haciéndole decir y aceptar por la fuerza un nuevo y desacostumbrado sentido, obligándola a ser y expresar algo que no figuraba en su sentido extricto. Neruda se evade pocas veces del diccionario; Vallejo, en cambio, lo contradice de continuo.

Ese combate que Vallejo libra con la palabra, tiene la extraña armonía de su temperamento anárquico, disentidor, pero no posee necesariamente una armonía literaria, dicho sea esto en el más ortodoxo de sus sentidos. Es como espectáculo humano (y no sólo como ejercicio puramente artístico) que la poesía de Vallejo fascina a su lector, pero una vez que tiene lugar ese primer asombro, todo el resto pasa a ser algo subsidiario, por valioso e ineludible que ese resto resulte como intermediación.

Desde la comprobación de que el lenguaje de Vallejo no es lujo sino disputada necesidad, el lector no se detiene allí, no es encandilado. Ya que cada poema es un campo de batalla, es preciso ir más allá, buscar el fondo humano, encontrar al hombre, y entonces sí, apoyar su actitud, participar en su emoción, asistirlo en su compromiso, sufrir con su sufrimiento. Y tal vez en ese instante decisivo cuando el lector percibe los entrañables versos de Vallejo: «Vamos a ver, hombre, / cuéntame lo que me pasa, / que yo, aunque grite, estoy siempre a tus órdenes». O acaso estos otros: «Hoy la vida me gusta mucho menos, / pero siempre me gusta vivir».

El poeta chileno Gonzalo Rojas escribió una vez: «Ya todo estaba escrito cuando Vallejo dijo: —Todavía. / Y le arrancó esta pluma al viejo cóndor / del énfasis. El tiempo es todavía, / la rosa es todavía y aunque pase el verano, y las estrellas / de todos los veranos, el hombre es todavía». Y más adelante añade: «Cada cual su Vallejo doloroso y gozoso».

Y es cierto. Esa virtud adicional tiene este poema mestizo («Indio después del hombre y antes de él»): que cada uno

puede hacer suyo su Vallejo, fundar su Vallejo, ese que de pronto, en un instante crucial del amor, nos sopla en el oído: «Ponte el cuerpo». O también: «Es el rincón / amado. No lo equivoques».

Acaso llegue un día en que un prójimo o una prójima se acerquen para darnos lo que olvidamos en su Vallejo, y también habrá otro en que nosotros mismos abordemos al prójimo o la prójima para restituirles lo que olvidaron en el Vallejo nuestro. Triste y dulce como pocos, Vallejo es un restaurador de olvidos.

En este poeta, nacido hace un siglo en Santiago de Chuco, hay un fondo de honestidad, de inocencia, de tristeza, de rebelión, de desgarramiento, de algo que podríamos llamar *soledad fraternal,* y es en ese fondo donde hay que buscar las hondas raíces, las no siempre claras motivaciones de su innegable influencia y también de su universalidad.

Hoy no vale la pena preguntarse si la poesía de Vallejo es globalmente perfecta, porque seguramente no lo es ni a esta altura importa demasiado la perfección, pero sí puede asegurarse que es la que más profundamente transmite su condición latinoamericana, la irrespirable contradicción de ciertos absurdos que sólo se dan en nuestras tierras, el tremendo desconcierto que provocan la compasión y la rabia cuando se encuentran o se chocan dentro de la misma y sensible visión.

En Vallejo, la metáfora nunca impide ver la vida; antes bien, se pone a su servicio. Hay allí una clara irradiación de actitudes, o sea, después de todo, un contexto moral. Si la palabra *Trilce,* inventada por el poeta y elegida como título de uno de sus libros, es al parecer la amalgama de *triste* y *dulce,* no hay que olvidar que esa tristeza y esa dulzura residen en el interior del que tal vez sea su poemario más enigmático y misterioso. Para llegar a ellas y guarecerlas y ser a su vez

guarecido por ellas, no sólo son necesarias la perspicacia y la vislumbre; también es imprescindible el sentimiento, ese antiguo especialista en exhumar, para decirlo con palabras de Vallejo, «nuestra alma melancólica en conserva». Sólo así la *soledad fraternal* podrá trasmutarse en aquella entelequia que la sabia intuición de María Zambrano denominaba *aislamiento comunicable,* y que viene a ser una asombrosa contigüidad de aparentes contrarios. O sea, pura ósmosis. No es de extrañar que en algún momento muy particular de nuestras vidas, frente a dos de sus versos más diáfanos y sencillos (por ejemplo cuando escribe: «muriendo de costumbre / y llorando de oído») sintamos que Vallejo no sólo nos comprende sino que se convierte en nuestra voz.

Cuentan la leyenda y algunos testimonios que el 15 de abril de 1938, ya agonizante en su París de muerte y aguacero, Vallejo dijo varias veces: «España, me voy a España». Y ahora, cumpliendo su deseo, está aquí, en España, a la que en un lejano día advirtió con amor: «¡Cuídate, España, de tu propia España!».

Tal vez, como en su poema «Masa», todos los hombres de la tierra deberíamos rodearlo, para que así, al vernos, el cadáver triste, emocionado, se incorporara lentamente, abrazara al primer hombre, se echara a andar.

INTENSIDAD Y ALTURA

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.

Vámonos! Vámonos! Estoy herido;
Vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.

27 de octubre de 1937.

De *Poesías completas*, 1949

Felipe Benítez Reyes
Manuel Machado

Manuel Machado no creo que fuese tanto un poeta menor como un gran poeta con vocación de botarate, si me permiten ustedes el desuso de eufemismos. Tuvo todo en su mano: la facilidad, el ingenio, el tesoro escondido de la melancolía, el perfil rotundo de un personaje, un excepcional dominio retórico, el don de la transparencia... Y todo —o casi todo— lo malgastó. Dejó tras de sí una obra no sólo irregular, sino también desconcertante: de más a menos, de muchísimo a casi nada. Una obra que despierta, leída en su conjunto, una impresion triste: un poeta que se suicida como tal poeta, por desidia, por considerar que ningún afán resulta elegante ni chic ni torero, por pura *nonchalance,* que diría él, sevillano de cuna con nostalgia incurable de París.

De todas formas, Manuel Machado es autor de algunos de los mejores poemas que se escribieron durante su época, lo que no es decir poco: tanto como decir de todo el siglo XX. Su desprecio tenaz por el gran poeta que era no le impidió ser a veces un gran poeta, quizá porque nadie puede torcer por completo su destino.

«La canción del presente» está incluida en el libro *El mal poema,* publicado en 1909, uno de los hitos de la estética modernista. Me gusta de ese poema su diafanidad, su agilidad estilística, su apariencia engañosa de bagatela, su estruc-

tura de juguete lírico, su tono general de ligereza para describir una actitud —o más bien *pose*— moral: un descreimiento desconsoladamente frívolo ante la trascendencia del vivir, ante la solemnidad metafísica de la vida. Una exaltación de la fugacidad mediante la recreación de un *topos:* aprovecha el momento, acaricia el momento.

A veces, los buenos poemas no parten de gran propósito, de un gran proyecto. La poesía —la caprichosa, la imprevisible poesía— puede manifestarse de forma mágica en los tres versos de arte menor de una *soleá* y puede salir huyendo en cambio de una oda.

Me gusta, en fin, «La canción del presente» porque es un buen poema con apariencia de nadería: una especie de acuarela desganada. Me gusta porque resulta enfático y a la vez coloquial. Me gusta porque fue escrito hace casi un siglo y pudo haber sido escrito ayer por la tarde. Me gusta porque suena a falso y porque en el fondo es aterradoramente verdadero: «Lo precioso es el instante/que se va». Para no volver.

LA CANCIÓN DEL PRESENTE

No sé odiar, ni amar tampoco.
Y, en mi vida inconsecuente,
amo, a veces, como un loco
u odio de un modo insolente.
Pero siempre dura poco
lo que quiero y lo que no...
¡Qué sé yo!
Ni me importa...
Alegre es la vida y corta,

pasajera.
Y es absurdo,
y es antipático y zurdo
complicarla
con un ansia de verdad
duradera
y expectante.
¿Luego?... ¡Ya!
La verdad será cualquiera.
Lo precioso es el instante
que se va.

De *El mal poema*, 1909

José Bento
Miguel de Unamuno

Escolho o soneto *Portugal* de Unamuno pelo amor à minha pátria que ele mostra, amor esse nascido de um conhecimento profundo de terra, da gente, da história e da literatura portuguesas.

Numa carta de 8 de dezembro de 1910 o grande poeta português Teixeira de Pascoaes pedia a Unamuno colaboração para a revista *A Águia,* do Porto, órgão da *Renascença Portuguesa,* uma *sociedade* que segundo Pascoaes noutra carta, tinha por fim *revelar a «alma lusitana», integrá-la nas suas qualidades essenciais e originárias,* que era o movimento mais vivo da literatura portuguesa de então.

Unamuno respondeu duas semanas depois, enviando este soneto, que saiu em *A Águia* em Fevereiro seguinte. Esta colaboração na revista que era a voz do grupo literário mais vigoroso do Portugal desses anos é uma das maiores afirmações do interesse do reitor salmantino por Portugal, presente no convívio com importantes escritores portugueses (Eugénio de Castro, Guerra Junqueiro, Pascoaes, Manuel Laranjeira, etc.) e em viagens e estadas em diversas terras portuguesas a partir de 1904, de que ficaram poemas e artigos, alguns destes saídos no livro *Por tierras de Portugal y de España* (Madrid, 1911). (O livro *Escritos de Unamuno sobre Portugal,* publicado pela Fundação Gulbenkian de Lisboa em 1985, organiza-

do por Ángel Marcos de Dios, publica versos e prosas que este lusitanista e professor da Universidade de Salamanca conseguiu reunir, muitos não inseridos na obra de 1911).

Uma primeira versão, ou mero rascunho, deste soneto é a que Unamuno escreveu no Porto em 26 de Junho de 1907, logo por ele remetida a Maragall e a *Azorín*, recolhida por Manuel García Blanco em *Don Miguel de Unamuno y sus poesías* e no volume XIV da sua edição das *Obras Completas* da Editorial Vergara (Barcelona, 1958).

Este soneto situa-se no litoral português. Muitas vezes Unamuno o contemplara do comboio, entre o Porto e Aveiro, um trecho que pode dividir-se em dois segmentos muito diferentes: praia arenosa com alguns rochedos e pinheiros, junto ao mar, de Miramar a Esmoriz, um pouco a sul de Espinho, onde o poeta passou férias em alguns verões; e uma larga faixa plana, de Estarreja a Cacia, no inverno inundada e no verão cultivada por lavradores, cortada por canais onde singram pequenos barcos que vão até à ria de Aveiro, separada do Atlântico por uma língua arenosa, que não se avista do comboio.

No artigo *La pesca en Espiño*, escrito em Agosto de 1908, quando aí veraneava, Unamuno mostra conhecer bem este litoral: previu a destruição pelo mar da costa a norte e a sul de Espinho, que desde então não cessou, apesar de hoje estar urbanizada em muitos lugares, ou talvez por isto; e a zona influenciada pela ria de Aveiro impressionou-o, levando-o a mencionar uma povoação que fica no seu limite norte, Estarreja.

Para lá deste cenário circunstancial que procuro dar aqui, Unamuno transmite neste soneto a sua visão de Portugal: uma mulher *desgreñada y descalza* (que simboliza a terra pobre, triste, presa de um atormentado fatalismo) está sentada em frente ao mar; *clava ansiosos ojos de leona / en la puesta del sol*, isto é, olha ansiosamente o mar sob o sol que, ao desaparecer, aumenta a solidão, trevas, ansiedade.

Perante isto, o mar fica indiferente e *entona / su trágico cantar de maravillas* e *dice de luengas tierras y de azares,* enquanto ela *sueña en el fatal imperio // que se hundió en los tenebrosos mares,* isto é, sonha na passada grandeza de Portugal, que se sumiu em terras distantes e em desgraças. Porém, ela espera que volte a grandeza e a riqueza perdidas, que alguém venha salvar a pátria agonizante: *mira cómo entre agoreras brumas / se alza Don Sebastián, rey del misterio.*

Estes dois últimos versos falam do *sebastianismo:* crença no regresso salvador do rei D. Sebastião, morto em 1578 na batalha de Alcácer Quibir, um mito que foi sendo transmitido desde essa época trágica por escritores que o mantiveram vivo até ao século XX: Pascoaes e outros membros da *Renascença Portuguesa* cultivaram nos seus escritos a mística sebastianista, que teve a expressão máxima na *Mensagem* de Fernando Pessoa.

António Apolinário Lourenço na edição que organizou deste livro de Pessoa, ao anotar o poema «Os Castelos», opina que Pessoa *não pode ter deixado de conhecer* este soneto de Unamuno. Como Unamuno, Pessoa, mas referindo-se à Europa, menciona os cotovelos, o rosto apoiado na mão, o *olhar esfíngico e fatal* (Unamuno escreveu que a matrona *mira cómo entre agoreras brumas / se alza Don Sebastián, rey del misterio.)*

Talvez ainda a propósito des dois últimos versos de Unamuno se possa lembrar o final do soneto «Los Borges» de Jorge Luis Borges, que começa *Nada o muy poco sé de mis mayores / portugueses, los Borges,* e acaba referindo-se a D. Sebastião e aos que não acreditavam que ele morrera e voltaria para salvar a sua pátria: *Son el rey que en el místico desierto / se perdió y el que jura que no ha muerto.*

Poucas palavras estas, mas demasiadas e inúteis para *explicar* estes versos, e que não podem substituir a sua leitura.

PORTUGAL

Del atlántico mar en las orillas
desgreñada y descalza una matrona
se sienta al pie de sierra que corona
triste pinar. Apoya en las rodillas

los codos y en las manos las mejillas
y clava ansiosos ojos de leona
en la puesta del sol; el mar entona
su trágico cantar de maravillas.

Dice de luengas tierras y de azares
mientras ella sus pies en las espumas
bañando sueña en el fatal imperio

que se le hundió en los tenebrosos mares,
y mira cómo entre agoreras brumas
se alza Don Sebastián, rey del misterio.

De *Rosario de sonetos líricos,* 1911

Constantino Bértolo
Alberto Cardín

Todos (es decir, la clase media) tenemos «sensibilidad» y por eso nos gusta «la poesía». En mi caso aprendí que tenía que ser sensible (es decir diferente a «la masa grosera y vulgar») relativamente pronto. Una maestra formada en las filas pedagógicas de la Institución Libre de Enseñanza me contó en mis primeros y tiernos años el cuento de *La Princesa y el guisante.* Ya saben, aquello de la niña que demostró su «principicidad» al quejarse ligeramente de malestar nocturno a causa del melifluo guisante que, a modo de prueba y experimento alguien había colocado debajo de los siete colchones de su lecho.

La necesidad (y el gozo íntimo y público) de gustar de la *Poesía* supongo que también me la inocularon aquella maestra y el sistema de enseñanza aun cuando los poemas de Lorca no formaran parte de aquellos programas y antologías del mugriento bachillerato franquista. De aquel bachillerato salía uno pensando que la *Poesía* eran Bécquer, Gutierre de Cetina, Garcilaso mal leído, la «Canción del Pirata» y Campoamor o Rubén Darío (que por aquel entonces nos parecían primos hermanos) y poco más, aunque pronto el bachillerato de la vida, sobre todo si la vida, como fue mi caso y el de tantos, pasaba por la cultura del antifranquismo, nos descubriría a León Felipe y luego a Vallejo y luego a Cernuda y luego a Guillén y luego a Rosalía y luego a Neruda y a

Auden y a Rilke y a Blas de Otero y a Valente y Gil de Biedma y Rimbaud y hasta a Saint John-Perse. Y por supuesto, a Federico García Lorca. Un poeta fundamental cuando la «sensibilidad» había estrechado tan fuertes lazos con «la toma de conciencia».

Han pasado los años, los sueldos, las idoneidades, los cargos o carguillos, los Cursos de Verano y de aquella «sensibilidad con conciencia» ya sólo parece quedar «la ironía», Bozal *dixit,* única forma al parecer de mantener la lucidez (sin tener que renunciar a la cuenta corriente y al poco o mucho patrimonio económico o simbólico que se haya acumulado más o menos «honestamente»). Eso sí, a todos nos sigue gustando la poesía por más que ya nadie la escriba con las mayúsculas de antaño.

Personalmente el rencor (ni he entrado en la Real Academia ni hay visos de que vaya a entrar nunca, ni ningún periódico me llama para escribir un artículo «de firma» en la sección de Deportes con ocasión de alguno de los múltiples partidos del Siglo que cada dos por tres tienen lugar) me ha llevado a desconfiar tanto de la sensibilidad como de la poesía, y sobre todo estoy un tanto hasta las narices de las gentes (no es preciso dar nombres), a las que más que la poesía «lo que les gusta es que les guste la poesía». De ahí que este espléndido poema de Alberto Cardín me parezca imprescindible.

Porque frente a tanta autosatisfacción disfrazada de ironía el poema nos recuerda lo que es, y por tanto no es, ironía. Es ironía el recurso del débil para decir lo que no puede decir frente al fuerte. No es ironía el recurso del fuerte para buscar complicidad entre sus iguales o el aplauso de estos a base de «ironizar» sobre los que son más débiles.

Porque si Lorca, como tantas y tantas veces se dice, a cuenta o no cuenta de los fastos y homenajes que sean, es un

gigante de la poesía, un Goliath intocable de la Literatura Española, este poema es un poema de David aun cuando éste no haya llegado a reinar sobre el pueblo de los elegidos, es decir, de «los sensibles». Verso a verso los tópicos sobre los que se ha construido el mito lorquiano se van poniendo en evidencia y esos tópicos, como el poema nombra, contienen a su vez todos los tópicos de lo que todavía en gran parte se sigue identificando con la gran poesía española: la gran cursilada poética sobre la que medra tanta cátedra de Literatura Española a uno y otro lado del Atlántico.

Evidentemente Lorca es más que sus tópicos poéticos (citemos *Poeta en Nueva York* para que nadie se enfade demasiado) pero Lorca no deja de ser también, siempre y sobre todo un lorquiano de segunda. Lo peor de Lorca acaso sean los lorquianos, pero Lorca es el primero de ellos. Un caso parecido al de Borges. La cursilería lorquiana, revestida muchas veces de surrealismo pintoresco o de banalidad psicoanalítica, sigue siendo paradigma y espejo de la poesía. De la «sensibilidad poética». De esa poesía que les gusta a los que les gusta que les guste la poesía. Y este poema es una piedra lanzada contra la luna de ese espejo. Añicos perfectos.

A UN LORCA, POETA FUSILADO

Inolvidable, su duende,
tanto encantó de España la memoria
y sus versos tanto eco hacen,
tan grande su pasión fue para todos,
fue tan mortal la herida de su muerte,
tan desmedida su sensible cuerda

mueve aún hoy el hontanar de España,
y tal es la turbamulta que lo aclama,
que no hay que pensar sino que fuera
un dios mortal, un cristo o un espejo,
y, si espejo lo fue,
pues tantos a él se miran,
de cristo o de dios fue flaco su servicio:
que nada redimió
y a todos dejó iguales,
reflejados en él, hipnóticos y fijos.

De *Indículo de sombras*, 1983

Alberto Blecua
Jorge Guillén

El 3 de junio asistí —y, además, como presentador— a la lectura de la tesis de don Jorge Guillén. Naturalmente, don Jorge la había defendido públicamente en la Universidad de Madrid a principios del año 1925 y ni siquiera había conservado copia. Un ejemplar, sin embargo, se hallaba en la Biblioteca de don Joaquín de Entrambasaguas hoy en la Universidad de Ciudad Real. Ese mismo 3 de junio vio la luz pulcramente impresa por la Fundación Jorge Guillén en Valladolid. La tesis se titula *Notas para una edición comentada de Góngora.* El texto que se comenta es el *Polifemo,* pero, además, estudia con una finura crítica excepcional la poesía de don Luis. Allí está el gran prosista y crítico y, sobre todo, allí se dan numerosas claves para comprender mejor el mundo de *Cántico.* Recomiendo su lectura encarecidamente. Andaba yo esos días vacilante ante la imposible tarea de seleccionar un poema para esta feliz idea de Visor —que tanto me honra al escogerme como antologista— y, tras la lectura de la tesis, decidí incluir un poema de don Jorge.

Cuando se estudiaba *Métrica y Versificación* en los primeros cursos de bachillerato, nos aprendíamos los modelos de memoria, terrible pero útil esfuerzo para familiarizarse con las distintas poéticas de épocas y autores. Un poema de Guillén, bajo el epígrafe de *Perfección,* era el ejemplo de la déci-

ma o *espinela.* Así conocí yo la poesía de don Jorge a principios de los 50 y a él mismo en persona, pues pasó unos días en Zaragoza. Algunos años después, tuvo la gentileza de obsequiarme con una copia autógrafa de la décima con su característica caligrafía y, cómo no, en tinta azul. Desde entonces la tengo enmarcada enfrente de la mesa de mi despacho. Es, sin duda, el poema que más veces he contemplado en mi vida.

Escribir décimas está al alcance de cualquiera. Componer una buena décima requiere dotes superiores y crear una como la presente es casi inalcanzable. En pocos poemas se dan con unidad indisoluble lo que los clásicos llamaban Invención, Disposición y Elocución. En esos diez versos están completos, perfectos, el mundo y la poética de Guillén. Una especie de cifra de *Cántico,* que la lectura de su tesis doctoral permite observar desde una perspectiva más matizada. Trata don Jorge al estudiar el *Polifemo* del género bucólico con singular interés ¿Y no es *Cántico,* aparte de otras cosas, una colección de bucólicas en las que el protagonista no es un pastor sino un paseante urbano que se deleita con el paisaje desde que amanece hasta que anochece? Eso es *Perfección:* la contemplación pitagórica, pero vital también —«y el pie caminante siente/la integridad del planeta»—, de un universo sacralizado— «Todo es cúpula»— a la hora clásica de la *siesta: Mediodía.* Esa temporalidad precisa, pero intemporal —en todas las épocas en el mundo mediterráneo y otros afines—, es, creo, lo que hace del poema uno de los más universales de la poesía española. Por estos motivos —proustiana memoria pueril, contemplación afectiva del poema en su estado físico, admiración y concomitancia con la poética de la décima— he seleccionado estos versos para esta antología de Visor. Creo que bien pueden y deben figurar, y con razón crítica, en ella.

Perfección

Queda curvo el firmamento,
Compacto azul, sobre el día.
Es el redondeamiento
Del esplendor : mediodía.
Todo es cúpula. Reposa,
Central sin querer, la rosa,
A un sol en cenit sujeta.
Y tanto se da el presente
Que el pie caminante siente
La integridad del planeta.

Jorge Guillén

De *Cántico*, 1936

Juan Bonilla
Agustín García Calvo

Me sé pocos poemas de memoria. Un par de sonetos de Borges, uno de César Vallejo, un poema de Gabriel Ferrater y algunos de Alfred Edward Housman, a quien traduje. Poco más. Pero el poema más largo que me sé de memoria es éste de Agustín García Calvo, un bicho raro del pensamiento español, de la narrativa española y por supuesto también de la poesía española. Es un poema para ser recitado, sin duda: su ritmo es perfecto, latino, musical. Es también uno de los más hermosos poemas de amor que conozco. Funciona como un todo sin fisuras pero también consiente algunos versos impresionantes. La poesía nació para ser memorable y para que se pudiera prescindir de su autor, para que perteneciera a todos los que consiguiesen que una pieza cupiera en sus memorias. Este poema de García Calvo, tan antiguo y tan moderno, tan esencial y tan delicado, tan rotundo, se basta a sí solo para que no haga falta comentario que trate de acercárnoslo. Eso sólo se puede decir de los grandes poemas: en sus entrañas lleva su propio comentario. García Calvo, que como poeta —por decisión propia casi siempre pero también por indiferencia de los antólogos— nunca aparece en las nóminas consabidas de los poetas de la Generación de los Cincuenta, a la que por edad pertenece —aunque no por ambiciones y preocupaciones— es el inmenso

autor del *Sermón de Ser y no ser,* además de una de las figuras más controvertidas y personales del panorama cultural español. Me doy cuenta que al definirlo así al primero que enojaría sería al propio García Calvo, que lleva años asaltando a la realidad, poniendo en solfa palabras como literatura y cultura, tratando de ofrecer una definición de lo que es «pueblo» y lo que es «lenguaje». En su ya larga obra, destinada en sus varios frentes —ensayo, periodismo, narrativa, teatro y poesía— a un mismo fin categórico, hay libros imprescindibles e inclasificables, como las *Cartas de Negocio de José Requejo,* una de las obras maestras de la segunda mitad del siglo XX. El poema que he elegido pertenece al libro *Canciones y Soliloquios.* Léanlo en voz alta y asegúrense de que hay algún oyente, porque es un poema que no ha de leerse para uno mismo, sino para los otros.

5

Tú, cuya mano me ha bañado
de un fuego transparente las espaldas,
cuyos ojos en claros naufragios hundieron
algunos principios elementales de mi alma,
tú eres mi patria.

Tú, que no tienes apellido,
que no sé si eres pájaro o si alcándara,
que de todos tus brazos las letras de plomo
cayéndose han ido, como si fueran nueces vanas,
tú eres mis padres
y mi patria.

Tú, que ni tú te acuerdas dónde
tendiste a orear las nubes blancas,
que de tantos amores que tienes confundes
el nombre de todos los días de cada semana,
tú eres mi Dios
y mis padres
y mi patria.

Tú, que tan dulcemente besas
que el cielo bocabajo se volcaba,
y que no se sabía de quién ya la lengua,
de quién la saliva, de puro sabrosa y templada,
tú eres mis leyes
y mi Dios
y mis padres
y mi patria.

Tú, que apacientas calaveras
por las praderas de la verde África
y a los rojos leones les echas de pasto
las rosas de leche de luna de Nuruquimagua,
tú eres mis ejército
y mis leyes
y mi Dios
y mis padres
y mi patria.

Eres mi ejército y mis leyes
y mi Dios y mis padres y mi patria,
y el ejército y Dios y las leyes y todas
las patrias y padres se creen que tú no eres nada:
que no eres nada.

De *Canciones y Soliloquios,* 1976

Alfredo Bryce Echenique
César Vallejo

Querido Chus:

Para tu antología entre unos cuantos forofos de la literatura, escojo el poema de Vallejo «Heces». Yo siempre he dejado que este poema —y tantísimos más de este autor— me conmueva solo, sin buscarle la razón ni la sin razón. Vallejo avanza a tarascones de dolor peruano y universal, es todo lo que podría decir. Y además le gusta también a Ángel González, que es autoridad.

Un abrazote.

HECES

Esta tarde llueve, como nunca; y no
tengo ganas de vivir, corazón.

Esta tarde es dulce. Por qué no ha de ser?
Viste gracia y pena, viste de mujer.

Esta tarde en Lima llueve. Y yo recuerdo
las cavernas crueles de mi ingratitud;

mi bloque de hielo sobre su amapola,
más fuerte que su «No seas así».

Mis violentas flores negras, y la bárbara
y enorme pedrada; y el trecho glacial.
Y pondrá el silencio de su dignidad
con óleos quemantes el punto final.

Por eso esta tarde, como nunca, voy
con este búho, con este corazón.

Y otras pasan; y viéndome tan triste,
toman un poquito de ti
en la abrupta arruga de mi hondo dolor.

Esta tarde llueve, llueve mucho; y no
tengo ganas de vivir, ¡corazón!

De *Poesías completas*, 1949

José Manuel Caballero Bonald
Juan Ramón Jiménez

No sé muy bien por qué he elegido este breve poema de JRJ. Tal vez se trate de un acto reflejo o de una predilección instintiva y hasta de una simple arbitrariedad, suponiendo que no sean la misma cosa. En cualquier caso, estos fueron los primeros versos del autor de *Espacio* que me aprendí de memoria, cuando yo andaba medio aventurándome por mis primeros laberintos poéticos. Nunca he dejado de repetirlos —de evocarlos— en los momentos y circunstancias más imprevisibles, incluso en los menos oportunos. Tampoco dispongo de ninguna otra explicación razonable a propósito de esa fijación.

Hay en esos seis versos una simplicidad engañosa. Tienen algo, a primera visa, de plegaria, de jaculatoria, y hasta pueden aparentar un falso prurito de modestia. Pero, en el fondo, a mí siempre me ha parecido que ocupan más espacio que el que literalmente les corresponde. Seguramente se trata de un poema deficitario en cuanto a su arquitectura verbal o a sus aparejos retóricos, pero nada de eso ha impedido que me sirviera de antídoto contra ciertas tentaciones de autosuficiencia.

LA FRENTE PENSATIVA

15

Pintor que me has pintado
en este vago cuadro de la vida,
tan bien que casi
parezco de verdad; ¡ay: pínta-
me nuevamente, y mal, de modo
que parezca mentira!

De *Segunda Antología Poética,* 1920

Francisco Calvo Serraller
Gerardo Diego

El arte ha tenido siempre una estrecha relación con el sueño. A veces, la inspiración se produce en un estado de duermevela; otras, el artista extrae valiosísimas sugerencias a partir de evocaciones oníricas. No es así, pues, extraño que la imagen de los durmientes haya fascinado a los artistas de todas las épocas. Además del relato legendario de la propia fundación de la pintura como un intento de atrapar los rasgos de un amante dormido, cuya sombra proyectada sobre la pared fue delineada por una doncella corintia, ha habido innumerables obras de arte, que, a través de mil excusas mitológicas, representan a una pareja de enamorados, uno de los cuales vela, casi habría que decir, espía, con ansiedad, el sueño del otro. Es lo que expresa Gerardo Diego, en una de las estrofas de su soneto titulado «Insomnio», de *Alondra de verdad:*

> «Saber que duermes tú, cierta, segura
> —cauce fiel de abandono, línea pura—,
> tan cerca de mis brazos maniatados».

Pasamos un tercio de nuestra vida durmiendo, pero el sueño testimonia que no cesa nuestra actividad mental. Tan sólo nuestro control racional sobre ella. Esto es lo que turba a quien vigila el sueño de la amada dormida, nunca tan a ma-

no y dócil, y, sin embargo, nunca tan alejada. Esta sensación de angustiosa soledad es la que también describe admirablemente el poeta español como temática final de «Insomnio»:

«Qué pavorosa esclavitud de isleño,
yo insomne, loco, en los acantilados,
las naves por el mar, tú por tu sueño».

6

INSOMNIO

Tú y tu desnudo sueño. No lo sabes.
Duermes. No. No lo sabes. Yo en desvelo,
y tú, inocente, duermes bajo el cielo.
Tú por tu sueño y por el mar las naves.

En cárceles de espacio, aéreas llaves
te me encierran, recluyen, roban. Hielo,
cristal de aire en mil hojas. No. No hay vuelo
que alce hasta ti las alas de mis aves.

Saber que duermes tú, cierta, segura
—cauce fiel de abandono, línea pura—,
tan cerca de mis brazos maniatados.

Qué pavorosa esclavitud de isleño,
yo insomne, loco, en los acantilados,
las naves por el mar, tú por tu sueño.

De *Alcancía de verano*, 1941

Haroldo de Campos
Juan Ramón Jiménez

El poema español del siglo XX, que siempre (desde que lo he leído en la edición bilingüe —español/francés— de 1949 (Buenos Aires, editorial Pleamar), me ha despertado el más gran interés es *Animal de fondo*. Sin embargo de su carácter serial, lo considero un poema (uno y único) desplegado en 25 secciones semánticamente interrelacionadas, verdadero sistema de rimas semánticas regidas por cadenas sintagmáticas). Para mí es el único poema de un poeta (¡gran poeta!) español que conozco que pueda ser parangonado al *Coup de Dés* de Mallarmé (no, por su configuración tipográfica en la página —que tiene también interés pues *Animal de fondo* responde a una estructura modular, seriada, en su desarrollo en lo blanco del papel— más decididamente, por ocupar —como lo postulaba Mallarmé— «de asuntos de la imaginación pura y compleja o intelectos»). Vale decir, por ser un *Metapoema*, en el caso de Juan Ramón y de su *imaginación teofánico poética* de sariz místico-religioso («no que yo haga poesía religiosa usual», J. R. J., *Notas a Animal de fondo*) un *Meta(físico) poema*. En su *metatexto*, la búsqueda de «un dios vivido por el hombre en forma de conciencia inmanente» resulta en el conocimiento *ambiental* (del «ámbito» de su «limitación destinada»; «encuentro» (marcado por necesidad y destino *l'hagard* y la tentativa, necesaria a la producción del poema, de su *abolición*) de

«un dios posible por la poesía». *Mallarmé:* «Le maître surgi / inférant / de cette conflagration —a ses pieds / de l'horizon unanime (jadis el empoignai la barre) prépare / s'agite et môle / au poing l'eheindrait / un destin et les vents / l' unique Nombre qui ne pent pas —être un autre / esprit...» *J. R. J.* «los cumulos radiantes / del redondo horizonte desertado / por el hombre embaucado, / dios deseante y deseado; / estas formas que llegan al cenit / sobre el timón, adelantadas y acompasan / el movimiento escelso lento / insigne cabeceo de una proa / cruzándose con su subir, con su bajar / contra el sur contra el sur /enhiesta, enhiesta como pecho jadeante /. *Animal de Fondo,* 8 —«Al Centro Rayeante») / «dios hoy azul, azul, azul y más azul» (*Animal de Fondo,* 10 «Conciencia hoy azul») Mallarmé «Je suis hanté: L'azur, l'azur, l'azur/ Mallarmé, «L'Azur», verso final.

No hace mucho, he comunicado en carta a mi amigo y admirable poeta Andrés Sánchez Robayna (él y el recién fallecido José Ángel Valente, son a mi parecer, los herederos de ese linaje juanramónico en España), que, desde hace tiempo, tengo la idea de «transcrear» ese poema en portugués y acompañarlo de un ensayo comparativo entre *A. de F. y C. de D.* (este último, dificilísimo metapoema, yo lo traduje y lo comenté minuciosamente en ensayo en 1972 *(Preliminares a una traducción de COUP DE DÉS de S. Mallarmé,* in Augusto y Haroldo de Campos, y Decio Pignatari, *Mallarmé,* Editorial Perspectiva, S.P. 1972; 3.ª ed. 1991).

Yo hice un dibujo de mi proyecto a Robayna, que lo recibió con mucho interés y me informó, a mi pedido, que no conocía ningún ensayo sobre ese tema específico; me señaló un excelente trabajo de nuestra común amiga Pilar Gómez Bedate, donde se estudia la influencia de M. sobre J.R. (no siempre reconocida), pero donde no se encuentra una discusión sobre la relación, por mí entrevista y documentable a

través de claros rastros textuales, entre los dos poemas que pretendo ocuparme específicamente. No se debe olvidar, en el caso de España, que Cansinos-Assens ha hecho, en 1919, la primera traducción de C. de D. (pionero respecto cualquier otro idioma), estampada en la revista, *Cervantes,* Madrid nov./1919; según el poeta y crítico peruano Xavier Abril, la lectura de esa traducción ha ejercido influencia sobre *Trilce,* 1992, de César Vallejo. (El título del ensayo de P.G. Bedate es: «Juan Ramón Jiménez y Mallarmé» *Salina* 11/nov. 1997; los trabajos de X. Abril son: *Antología de Mallarmé* Montevideo 1961; «Vallejo y Mallarmé», *Cuadernos del sur,* Bahía Blanca 1960).

Me parece relevante, también, en ese contexto, señalar la estima de Ezra Pound por ese poema (J.R.J. lo visitó en el manicomio judiciario en Estados Unidos), documentado por la cita en *The Cantos* (C. 90 versos 32/33): «De fondo», véase Juan Ramón (*A Companion to the Cantos of E.P,* vol. 2, p. 543), Univ. of California Press, 1984).

El poeta norteamericano, no un místico a la manera cristiana, pero «epifánico» a la manera pagana (greco-latina) tiene, en sus *Cantos,* una sección, *Thrones,* paradisíaca, donde la jerarquía angélica de los teólogos medievales es revisitada en término de «iluminación», de «metafísica de la luz», mezclando neoplatonismo, filosofía y poesía clásica china, y estética japonesa *No* («Hognomo», «El manto de plumas» y la danza de la doncella-ángel, la *Tenin* = persona celeste de la luna).

Estos apuntes subrayan la precisa dimensión crítica de mi elección del poema *Animal de fondo.* Espero, en futuro no distante, tener tiempo disponible (ahora, que acabo de terminar mi «trascreación» o «transhelenización», en portugués-brasileño, de la *Iliada* de Homero) para concretar mi proyecto aquí enunciado y sumariamente descrito.

8

AL CENTRO RAYEANTE

Tú estás entre los cúmulos
oro del cielo azul,
los cúmulos radiantes
del redondo horizonte desertado
por el hombre embaucado,
dios deseante y deseado;
estas formas que llegan al cenit
sobre el timón, adelantadas, y acompasan
el movimiento escelso lento,
insigne cabeceo de una proa,
cruzándose con su subir, con su bajar
contra el sur, contra el sur,
enhiesta, enhiesta como un pecho jadeante.

Tú vienes con mi norte hacia mi sur,
tú vienes de mi este hasta mi oeste,
tú me acompañas, cruce único, y me guías
entre los cuatro puntos inmortales,
dejándome en su centro siempre y en mi centro
que es tu centro.

Todo está dirijido
a este tesoro palpitante,
dios deseado y deseante,
de mi mina en que espera mi diamante;

a este rayeado movimiento
de entraña abierta (en su alma) con el sol
del día que te va pasando en éstasis,
a la noche, en el trueque más gustoso
conocido, de amor y de infinito.

10

CONCIENCIA HOY AZUL

(Dios está azul...
ANTES.)

Conciencia de hondo azul del día, hoy
contemplación de transparencia azul,
mar que sube a mi mano a darme sed
de mar y cielo en mar,
en olas abrazantes, de sal viva.

Mañana de verdad en fondo de aire
(cielo del agua fondo
de otro vivir aún en inmanencia)
explosión suficiente (nube, ola, espuma
de ola y nube)
para llevarme en cuerpo y alma
al ámbito de todos los confines,
a ser el yo que anhelo
y a ser el tú que anhelas en mi anhelo,
conciencia hoy de vasto azul,
conciencia deseante y deseada,

dios hoy azul, azul azul y más azul,
igual que el dios de mi Moguer azul,
un día.

12

DESPIERTO A MEDIODÍA

El mar siempre despierto,
el mar despierto ahora también a mediodía,
cuando todos reposan menos yo y tú
(o el que trabaja con la hora fija, fuera)
me da mejor que nadie y nada tu conciencia,
dios deseante y deseado,
que surtes, desvelado
vijilante del ocio suficiente,
de la sombra y la luz, en pleamar fundida,
fundido en pleamar.

Tus rayos reespedidos de ti son
mensajes hacia el sol,
fuentes de luminoso y blanco oro surtidor
que refrescan la vida al todo blanco sol.

Y el pleno sol te llena, con su carbón dentro,
como la luna anoche te llenaba,
y cual eras la luna, el sol eres tú solo,
solo pues que eres todo.

Conciencia en pleamar y pleacielo,
en pleadios, en éstasis obrante universal.

De *Animal de fondo*, 1949

Guillermo Carnero
Francisco Díaz de Castro

El poema se nos presenta inmediatamente como una meditación sobre el más universal de los instintos y el primordial propósito en que se cifra la conciencia de éxito o fracaso de la inmensa mayoría de los seres humanos: la posesión. Por tener y no tener se sufre, se mata y se muere. La posesión, y su grado, determinan la felicidad y la frustración y el talante ético de las personas, desde el ascetismo limitado a la supervivencia, a la autocomplacencia del depredador en su propio poder. Renunciar a la posesión ha sido la piedra de toque de la excelencia del espíritu y de la sabiduría en la tradición utópica religiosa y política; su aparición, en el estadio cultivador de la sociedad prehistórica, significaba para Rousseau la primera semilla de la degradación y la discordia. No pretendo otra cosa que señalar que se trata de una cuestión de gran trascendencia ideológica y ética, que aleja el poema de la superficialidad de la anécdota.

El coleccionismo es, por otra parte, la hipertrofia de la posesión. La acumulación de objetos de la misma naturaleza puede tener una finalidad justificable, en el deseo de conocer todas las variedades de lo especialmente deseado, para no ignorar ninguno de sus matices posibles; o puede ser, simplemente, un acto de reiteración patológica que intente llenar el vacío con la masa engañosa de la cantidad inmane-

jable, espejismo de un placer de uso teóricamente ilimitado pero incapaz de ser puesto en práctica, porque todo uso significa con más fuerza a medida que crezca el riesgo de perderlo o la experiencia de no haberlo tenido.

Las pipas son, probablemente, el más tradicional objeto del coleccionismo masculino. El yo del poema basa en ellas su reflexión sobre el sentido de toda una vida, considerada desde el altozano de la madurez, en la que la serenidad se nutre del olvido de los gestos excesivos, y no se complace ya en ninguna desmesura. Al antiguo afán de acumular ha sucedido la constatación de que, de hecho, la mayoría de ellas sólo han desempeñado un papel de fetiches, agotado en el acto de adquirirlas. Muchas —como las de sepiolita— atrajeron la mirada como obras de arte, para revelarse acto seguido incapaces de funcionar; otras mostraron requerir, por la longitud de su caña o la índole y espesor de su madera, una temperatura de sabor poco grato al fumador. Pocas, en resumidas cuentas, han cumplido sus fines, de lo cual se deduce el error inherente al coleccionismo, y la enseñanza de que la satisfacción descansa en el uso prolongado, enemigo del cambio y por eso de la cantidad. Por lo tanto, el exceso es el engaño y el atolladero en que se desnaturaliza, al salir de los justos límites que lo hacen placentero, el legítimo e irrenunciable instinto de posesión. Esta me parece la lectura más amplia y abarcadora del poema.

Pero no la única, como la intuición advierte al lector desde los primeros versos. Sería así aunque *La canción del presente* no fuera un libro cuyo tema —el amor— aparece en todos y cada uno de los poemas que lo constituyen; porque «fumar» y «fumarse» son, en el lenguaje y en la imaginación popular, metáfora de otra aspiración humana más universal acaso que coleccionar pipas, y que formuló con su insuperable ingenio el *Libro de Buen Amor:*

Todos nadar desean, los peces y las ranas;
a pan de quince días, hambre de tres semanas.

Así pues, el afán de coleccionar pipas alude al de coleccionar mujeres, y lo recubre *mutatis mutandis* y *ceteris paribus:* la indocilidad arrogante y la hosquedad de las muy hermosas, la práctica de chuparlas, morderlas y prenderles fuego; aunque dudo que sea aplicable a las mujeres lo que afirman de las pipas los tres últimos versos del poema, salvo en el supuesto de un gran amor más allá de la muerte, o en la costumbre hindú —de nuevo la analogía por el fuego— de mandar a la viuda a la pira que ha de fumarse al difunto fumador.

Escribe Harold Bloom, en *Poesía y creencia,* que «el significado arranca solamente por o desde un exceso, una sobrecarga o emanación que llamamos originalidad. Sin ese exceso (la poesía) es meramente un modo de repetición, sin que importe cuán adecuado sea el tono». Es bien cierto que no hay significado sin novedad y sin sorpresa; la tradición que cuenta como su telón de fondo es la inmediata y presente en la época y el género a los que el texto pertenece, con la norma que ambos trazan como horizonte sobre el que ha de recortarse el significado, haciéndonos asentir a la verdad emocional y ética de su disidencia. La norma de hoy es, para cualquier cosa que pueda adquirirse y poseerse, la obsesión por el consumo, y la falta de singularidad de la cosa poseída, su vocación de no durar y de ser usada y desechada sin respeto; en el terreno de las relaciones amorosas y eróticas, su equivalente: la provisionalidad y la promiscuidad. Sobre una y otra se definen la originalidad y el significado de «Las Pipas». En un tiempo pasado conservador y mojigato, fue originalidad tan sólida la de la actitud contraria; Salvador Dalí, asumiendo la antimoral superrealista, la proclamó inequívocamente en el número de octubre de 1930 de *Le Surréalisme au service de la Révolution:*

El mes de mayo pasado, en el trayecto Cambronne-Glacière, un hombre de unos treinta años, sentado frente a una hermosa muchacha, apartó hábilmente una revista que fingía leer, de modo que sólo ella viera su sexo en erección completa y magnífica. Habiendo sorprendido un majadero tal acto exhibicionista, que sumió a la muchacha en intensa y deliciosa turbación, y sin la menor protesta por su parte, el exhibicionista fue agredido y expulsado por los viajeros. Nos vemos obligados a manifestar nuestra más enérgica indignación y desprecio ante tan abominable conducta frente a uno de los actos más puros y desinteresados que pueda un hombre llevar a cabo en esta época de envilecimiento y degradación moral.

LAS PIPAS

Con el paso del tiempo impone la experiencia
la creciente y extraña sensación
de que es sólo presente cuanto ansías.
No nutres ilusiones y asustan cualquier cambio
y cualquier novedad que el futuro proponga.
Basta con dominar las situaciones.

Hasta dejas de ser coleccionista.
Por poner un ejemplo convincente,
la colección de pipas la das por terminada.
Todo el que fuma en pipa,
aunque vaya ampliando el repertorio,
es más asiduo de las conocidas.
Las pipas nuevas de barniz intacto
son siempre imprevisibles
a la hora de atacarlas:

ni dimensión, ni forma, ni dibujo
permiten que calcules cómo van a tirar.
Por eso la costumbre recomienda,
para que no te amargue su sabor,
no prodigar esfuerzos,
centrarse en unas pocas que sean suficientes,
aculotarlas bien, hacerlas a tu boca.

Se ha pactado con ellas en silencio.
Ellas dejan pensar mientras van consumiendo
la mezcla que se aviene a cada una.
Sabes cómo respiran, conoces sus caprichos
y el aroma que emanan al usarlas.
Para la intimidad prefiero el brezo:
las de espuma deslumbran a la gente
pero son más bien frías y tienden a apagarse.
Las pipas bien tratadas te permiten
una promiscuidad que no las daña
si sabes alternarlas con el ritmo adecuado.
Acaricias tranquilo sus curvas conocidas,
responden a tus manos con calor,
te miran con sus ojos
quemados por el fuego que alimentas,
y cantan para ti sus almas que crepitan.

Están todas marcadas por tus dientes.
En cuanto las enciendes cada una te pide
la fuerza de succión que necesita
para hacerle feliz. Y cuando tú te mueres
nadie te sustituye:
las pipas de los muertos no se fuman.

De *La Canción del presente,* 1999

Iván Carvajal
Jorge Carrera Andrade

El pedido que me dirige Jesús García para que escoja un poema escrito en español durante el siglo XX para que figure en una antología que prepara Visor es un reto agobiante. ¿Qué poema escoger? Vienen a mi memoria tantos poemas amados y admirados de Vallejo, Neruda, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Cernuda, Guillén, Valente, o ese extraordinario poema que es *Muerte sin fin* de Gorostiza. ¿Con qué criterio puedo seleccionar *el* poema que quisiera que figure en la antología? Sin embargo, aunque ajeno a todo nacionalismo y localismo, después de mucho divagar, he escogido una de las divisiones poéticas de «Estaciones de Stone Brook» de Jorge Carrera Andrade (1902-1977), poema publicado en su último libro, *Vocación terrena* (1972), porque muestra la maestría visionaria y la fuerza metafórica del poeta quiteño, y a la vez expresa el talante existencial de una vía de su poetizar, que culmina en una concepción trágica, que sin abandonar la angustia por el destino del hombre moderno, exalta la vida con una suerte de panteísmo gozoso. Por otra parte, la poesía de Carrera Andrade es, en muchos sentidos, el necesario ámbito de referencia para los poetas ecuatorianos contemporáneos. Para mí, como para algunos otros, fue la lectura de Carrera Andrade en la adolescencia lo que me empujó hacia la poesía.

ESTACIONES DE STONY BROOK

IV

La ardilla arde en el árbol.
El grito del pájaro ayuda a morir al día.
La ardilla busca su refugio perdido.
La tentación del fruto se interpone en la senda.
Poniente rojizo madriguera de ardillas.
En el pecho del hombre se oculta
una ardilla asustada.
La ardilla devora un corazón de cereza.
La cola felpada de la sombra pasa
sobre los objetos.
En el árbol estremecido
arde la ardilla
desciende un peldaño
baja otra vez
aviva su fuego
saltarín
limpia el polvo de las hojas
pone en fuga al pájaro que ayude a morir al día.

De *Vocación terrena,* 1972

Biruté Ciplijauskaité
Sara Pujol

Escoger un solo poema entre todo lo que se ha escrito en un siglo es más difícil que nombrar un libro entero, que permitiría comentar su significación en la evolución de la poesía. Para el poema suelto, la memoria busca algo que haya causado impacto instantáneo, casi sin reflexionar. Lo más natural parece entonces fijarse en lecturas recientes. El poema que ha acudido inmediatamente —reacción casi inconsciente— se destaca por varias razones: es representante de la creciente inclinación hacia la poesía de la contemplación y la naturaleza en los últimos años; da prueba de la consolidación de la voz femenina afirmativa centrada en la poesía misma, no en mensaje político-ideológico; va más allá del postmodernismo: la intertextualidad se presenta sin intención subversiva o paródica; se puede considerar como un logro en cuanto a la forma.

En la tradición oriental (tanto Zen como el Tao), que está penetrando cada vez más en el Occidente, el punto culminante de la meditación lleva al despojamiento de todos los deseos y unión armoniosa con el universo: llegar a no ser para constituirse en una potencialidad; conseguir vacío interior para dejarse impregnar del espíritu superior, sentir sólo asombro agradecido. Se indican diferentes etapas en el proceso, comparables a las de los místicos, como la meditación activa y pasiva especificada por Miguel de Molinos.

El poema de Pujol incluye varias fases de la actitud contemplativa: inmersión en la naturaleza, movimiento de ascensión, eliminación del tiempo cronológico, desprendimiento del yo. Sus procedimientos incluyen la repetición anafórica o paralelismo y enumeraciones que funcionan como en salmo o plegaria. Consiguen un efecto semejante al de las letanías, cuya fuerza crece por acumulación. Se podría ver en estas acumulaciones el deseo de trascendencia que está a la base del *mantra:* lo de veras importante no es el sentido exacto de la palabra, sino las vibraciones que provoca, que ayudan a penetrar en capas más profundas de la conciencia y de la vida psíquica. Pueden producir el efecto de un conjuro, encaminar hacia una conciencia intuitiva. Ayudan a asegurar la iluminación naciente.

En este poema la autora se acerca al «equilibrio de los contrarios»: ida y vuelta constante, en movimiento circular, del yo a lo contemplado, intercambiando papeles por medio de quiasmo y juegos paranomásticos. No abundan descripciones o imágenes elaboradas: es como un diamante polifacético que contiene en sí casi todas las posibilidades de la experiencia mística. El paisaje del mar contemplado recuerda la presentación «hímnica» del mar en «Carta a Arias Montano» de Francisco de Aldana, donde se habla de los requisitos de la contemplación. No se ha conseguido aún la quietud del alma despojada de todo deseo, sí una percepción agudizada que permite captar en todo lo que la rodea cualidades insospechadas y prorrumpir en exclamaciones jubilosas (un poco como Salinas en *El Contemplado*) al acercarse a la visión de la unidad secreta de todas las cosas. La belleza se revela como resultado de interacción entre ellas, epifanía sintetizante que permite penetrar en el misterio de la creación. La transformación constante del paisaje contemplado así como del yo que lo contempla se pone de relieve por el ritmo: un

amplio fluir con frecuentes encabalgamientos que parece abarcar el universo entero, fundiendo los elementos. Se asoma el tema de la conciencia liberada ensalzada por los místicos orientales, pero también el «entender no entendiendo» de San Juan. El cuerpo se vuelve alma; el paisaje interiorizado adquiere fuerza que hace brotar música propia. La exclamación «¡Armonía buscada siempre fuera cuando estabas tan cerca!» une el recuerdo de San Agustín con algún eco de *La Voz a ti debida* de Salinas. Se logra la experiencia del instante eterno al repetir parte del primer verso como el penúltimo. El verso final es una constatación triunfante de experiencia unitiva lograda.

CONTEMPLACIÓN PRIMERA

Amanece febrero. Mediodía. El tiempo no se sucede.
Qué belleza el agua y la tregua que así contemplan y callan,
el aire que suave me respira y a mí sabe, y sabe de mí
y me roba el alma para entregármela después transparente
y feliz. El aire me conduce ligera por los campos de heno
de mi corazón, ahora tranquilos, liberados, llenos
de esta savia nueva y esta fuerza indulgente que me colma.
Inmovilidad ante el mundo. Inmovilidad del mundo
que, suave y silencioso, me encauza hacia mí misma
y vuelo amorosamente sobre lo que ha sido y lo que será.
Qué feliz lejos de todo, todo lejos: el verano,
las regiones saladas, el tiempo, la distancia, la vida.
La palabra es la mirada. Con sorpresa, levanto los ojos
y contemplo con emoción que el mar me mira. ¡Felicidad!
Y también las palmeras, la arena de azafrán y aquel antiguo

olivo tuyo. ¡Oh, Señor! La música me asombra. Me escucha. Por primera vez, estoy en ellos y ellos en mí. Mi corazón henchido de mi alma y mi alma henchida de mi corazón. ¡Armonía buscada siempre fuera cuando estabas tan cerca! ¡Ceguera de la donación que nos ciega y ciega a los otros y más nos hiere y nos deja con la vida contra la vida! Mediodía. El tiempo no se sucede. Salgo de mí y voy a él y a él me debo. Por fin, la unión deseada me ha sido concedida.

De *El fuego tiende su aire,* 1999

Antonio Cisneros
Jorge Eduardo Eielson

Sospecho que pasan de un centenar mis poemas favoritos del siglo XX en idioma castellano. Sin embargo, ante la propuesta de Visor, voy a atreverme, con los riesgos que esto implica, a elegir «Primera muerte de María» del poeta peruano Jorge Eduardo Eielson.

La primera vez que lo leí fue en la secundaria y entonces me deslumbró. Como me deslumbraron muchas lecturas de la época. Aunque a diferencia de las otras lecturas este poema, a casi medio siglo de distancia, me sigue pareciendo extraordinario.

Lo primero que me maravilla del poema es que hay una intensidad lírica que se sostiene, sin pausas ni desmayos, a lo largo de setenta y tantos versos. Y eso no es moco de pavo. Por otro lado, «Primera muerte de María» guarda un difícil equilibrio entre sus libertades de estirpe surrealista y una tremenda capacidad de conmover, tan ajena a las vanguardias y, más bien, propia del gran romanticismo.

Estos talentos, a mi ver y entender, afloran gracias al manejo sapiente del lenguaje, razón de ser de toda poesía. Eielson es un maestro de la imagen. María es un símbolo, pero no una abstracción. Por eso está viva (y muerta) en el poema. Los seres que la rodean, la ciudad, las circunstancias pese a que se desarrollan en maneras y ritmos aparentemente

narrativos, se justifican, y nos justifican, en sólidas imágenes. Imágenes eminentemente plásticas. Tienen forma, peso y color. Se pueden palpar.

Creo que «Primera muerte de María» es, a la larga, el gran poema de la compasión.

PRIMERA MUERTE DE MARÍA

A pesar de sus cabellos opacos, de su misteriosa delgadez,
de su tristeza áurea y definitiva como la mía,
yo adoraba a mi esposa,
alta y silenciosa como una columna de humo.

María vivía en un barrio pobre,
cubierto de deslumbrantes y altísimos planetas,
atravesado de silbidos, de extrañas pestilencias
y de perros hambrientos.
Humedecido por las lágrimas de María
todo el barrio se hundía irremediablemente en un rocío tibio.
María besaba los muros de las callejuelas
y toda la ciudad temblaba de un violento amor a Dios.
María era fea, su saliva sagrada.

Las gentes esperaban ansiosas el día en que María,
provista de dos alas blancas,
abandonase la tierra sonriendo a los transeúntes.
Pero los zapatos rotos de María, como dos clavos milenarios,
continuaban fijos en el suelo.
Durante la espera, la muchedumbre escupía la casa,
la melancolía y la pobreza de María.

Hasta que aparecí yo como un caballo sediento y me apoderé de sus senos.
La virgen espantada derramó un botella de leche y un río de perlas sucedió a su tristeza.
María se convirtió en mi esposa.
Algún tiempo más tarde, María caía a tierra envuelta en una llamarada.
Esposo mío —me dijo— un hijo de tu cuerpo devora mi cuerpo.
Te ruego, señor mío, devuélveme mi perfume, mi botella de leche, mi barrio miserable.

Yo le acerqué su botella de leche y le hice beber: unos sorbos redentores.
Abrí la ventana y le devolví su perfume adorado, su barrio polvoriento.
Casi enseguida, una criatura de mirada purísima abrió sus ojos ante mí,
mientras María cerraba los suyos
cegados por un planeta de oro: la felicidad.

Yo abracé a mi hijo y caí de rodillas ante el cuerpo santo de mi esposa; apenas quedaba de él un hato de cabellos negros, una mano fría sobre la cabeza caliente de mi hijo.
¡María, María —grité— nada de esto es verdad, regresa a tu barrio oscuro, a tu melancolía, vuelve a tus callejuelas estrechas, amor mío, a tu misterioso llanto de todos los días!
Pero María no respondía.

La botella de leche yacía solitaria en una esquina,
como en un cono de luz divina.
En la oscuridad circundante, toda la ciudad me reclamaba a mi hijo,

repentinamente henchida de amor a María.
Yo lo confié al abrigo y la protección de algunos bueyes,
cuyo aliento cálido me recordaba el cuerpo tibio y la
impenetrable pureza de María.

De *Poesía escrita,* 1976

Antonio Colinas
Juan Ramón Jiménez

Es muy difícil elegir un único y gran poema del siglo XX escrito en español. Uno, en su afán de seguir criterios excepcionales, de fijar contundentemente «el mejor poema», dejaría sin duda fuera muchísimos poemas buenos. ¿Cómo olvidarse de los grandes y extensos poemas de Neruda, Lorca o Aleixandre? He pensado seguir, por ello, un criterio de flexibilidad y decidirme por un poema emblemático que, sin más, nos conmueva. Emblemático porque está en nuestra memoria adolescente, que fue aquel tiempo decisivo en el que nació nuestra vocación; tiempo en el que sólo determinados poemas o autores lograban satisfacernos de una manera plena. Y un poema que simplemente conmueva, porque, una buena parte de la poesía última, ha perdido este sentido primordial que, a mi entender, debe poseer el poema: que nos conmueva, que nos turbe, que revuelva algo en nuestro interior y, a la vez, lo logre partiendo desde el más natural de los mensajes. Como sucede en «El viaje definitivo».

Este poema nos ofrece un mensaje esencial que no está construido con retórica ni con artificios, con brillantes imágenes o con metáforas. En él las palabras están utilizadas con naturalidad, son de una sencillez extrema. Y, sin embargo, en ellas late el don de la verdadera poesía. Sabemos muy bien que en este poema los versos no son prosa cortada caprichosamente, sino que en ellos las palabras —gracias al

don del poeta— van más allá de su significado aparente, nos entregan un mundo que no es sólo el de la realidad, sino el de una realidad transcendida.

Puesto a elegir un poema de Juan Ramón podía haberme decidido por uno del Juan Ramón de la última etapa, por uno de esos poemas, más de «actualidad», aún más desnudos en la expresión y más ambiciosos por su alcance meditativo y metafísico. Sin embargo, me he decidido por un poema del final de su primera etapa —la que precede a los grandes cambios del *Diario de un poeta recién casado*— y que muchas veces nos pasa inadvertida entre el sentimentalismo inicial y el puro reflexionar del final. Me estoy refiriendo a los *Poemas agrestes,* a las *Baladas de primavera,* a *Poemas májicos y dolientes,* a la *Soledad sonora...,* poemas casi todos ellos de un año decisivo: el de 1911. Juan Ramón ya había hallado para entonces la más madura de sus voces.

EL VIAJE DEFINITIVO

...Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros
cantando;
y se quedará mi huerto, con su verde árbol,
y con su pozo blanco.

Todas las tardes, el cielo será azul y plácido;
y tocarán, como esta tarde están tocando,
las campanas del campanario.

Se morirán aquellos que me amaron;
y el pueblo se hará nuevo cada año;

y en el rincón aquel de mi huerto florido y encalado,
mi espíritu errará, nostáljico...

Y yo me iré; y estaré solo, sin hogar, sin árbol
verde, sin pozo blanco,
sin cielo azul y plácido...
Y se quedarán los pájaros cantando.

De *Poemas agrestes,* (1910-1911)

Rafael Conte
Juan Ramón Jiménez

UNO DE TRES QUINTOS IGUAL A TODO

J.R.J. escribió esta cumbre de la poesía universal del siglo XX en tres fragmentos y en doble versión de los dos primeros (en lo que todavía seguimos llamando prosa y verso) en Florida (EE.UU.) y Puerto Rico entre los años 1941 y 1954. Publicó los dos primeros en la revista mexicana «Cuadernos americanos», en verso libre, en 1943 y 1944. En 1954, y en la revista «Poesía Española» apareció la versión íntegra y completa de los tres fragmentos en prosa, que posteriormente el poeta incluiría en su *Tercera Antolojía Poética*. De todo este conjunto he seleccionado el primer fragmento en prosa, en el que a mi parecer se integra todo lo demás y voy a decir por qué:

1) Es un poema que rechaza los conceptos de lo corto y lo largo, de lo fragmentario y lo unitario, que se arma sobre un espacio que es a la vez el tiempo, pues ambas coordenadas están aquí ancladas y marcadas en el exilio final del poeta, del que —de donde— ya no volvería pues no le hacía falta, ya que nos había legado su poesía, esto es, la poesía.

2) Es un poema idéntico en verso y en prosa pues no puede dejar de serlo por sujetarse a cánones estéticos, méto-

dos didácticos o concesiones a su difusión que siempre son algo ajeno a la poesía. Se pueden observar matices, variantes, leves omisiones y añadidos que si bien pueden ser de importancia no afectan en profundidad a la poesía. ¿Cuándo dejaremos de utilizar estos términos («verso» y «prosa») que no manifiestan ni caracterizan, ni revelan la poesía?

3) Cuando de un poema decimos que es «antológico» no estamos hablando metafóricamente de su hipotética calidad, sino literalmente de su propia naturaleza poética. Todo poema de verdad es una antología, de sí mismo y del resto de su obra, de su creador, de su vida, de sus amores, lecturas, pasiones reales e imaginadas (que son lo mismo) y así sucesivamente o «en sucesión» como «sucede» en este «fragmento» primero que nos lo antologa todo, a los otros dos, al poeta entero, a su inmortal obra del exilio, a toda la anterior, a toda la poesía de su tiempo y de todos los tiempos. Pasen, lean y recen que la poesía sigue estando con nosotros.

ESPACIO. Fragmento Primero

Sucesión

«Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo.» Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo porvivir. No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra y luz) es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido. ¿Quién sabe más que yo, quién, qué hombre o qué dios, puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? Si hay quien lo sabe, yo lo sé más

que ése, y si quien lo ignora, más que ése lo ignoro. Lucha entre este ignorar y este saber es mi vida, su vida, y es la vida. Pasan vientos como pájaros, pájaros igual que flores, flores, soles y lunas, lunas soles como yo, como almas, como cuerpos, cuerpos como la muerte y la resurrección; como dioses. Y soy un dios sin espada, sin nada de lo que hacen los hombres con su ciencia: sólo con lo que es producto de lo vivo, lo que cambia todo; sí, de fuego o de luz, luz. ¿Por qué comemos y bebemos otra cosa que luz o fuego? Como yo he nacido en el sol, y del sol he venido aquí a la sombra, ¿soy de sol, como el sol alumbro?, y mi nostaljia, como la de la luna, es haber sido sol de un sol un día y reflejarlo sólo ahora. Pasa el iris cantando como canto yo. Adiós iris, iris, volveremos a vernos, que el amor es uno y solo y vuelve cada día. ¿Qué es este amor de todo, cómo se me ha hecho en el sol, con el sol, en mí conmigo? Estaba el mar tranquilo, en paz el cielo, luz divina y terrena los fundía en clara, plata, oro inmensidad, en doble y sola realidad; una isla flotaba entre los dos, en los dos y en ninguno, y una gota de alto iris perla gris temblaba en ella. Allí estará temblándome el envío de lo que no me llega nunca de otra parte. A esa isla, ese iris, ese canto yo iré, esperanza májica, esta noche. ¡Qué inquietud en las plantas al sol puro, mientras, de vuelta a mí, sonrío volviendo ya al jardín abandonado! ¿Esperan más que verdear, que florear y que frutar; esperan, como un yo, lo que me espera, más que ocupar el sitio que ahora ocupan en la luz, más que vivir como ya viven, como vivimos; más que quedarse sin luz, más que dormirse y despetar? Enmedio hay, tiene que haber un punto, una salida; el sitio del seguir más verdadero, con nombre no inventado, diferente de eso que es diferente e inventado, que llamamos, en nuestro desconsuelo, Edén, Oasis, Paraíso, Cielo, pero que no lo es, y que sabemos que no lo es, como los niños saben que no es lo que no es que anda con ellos. Contar, cantar, llorar, vivir acaso; «elojio de las lágrimas»,

que tienen (Schubert, perdido entre criados por un dueño) en su iris roto lo que no tenemos, lo que tenemos roto, desunido. Las flores nos rodean de voluptuosidad, olor, color y forma sensual; nos rodeamos de ellas, que son sexos de colores, de formas, de olores diferentes; enviamos un sexo en una flor, dedicado presente de oro de ideal, a un amor virjen, a un amor probado; sexo rojo a un glorioso; sexos blancos a una novicia; sexos violetas a la yacente. Y el idioma, ¡qué confusión!, qué cosas nos decimos sin saber lo que nos decimos. Amor, amor, amor (lo cantó Yeats) «amor en el lugar del escremento». ¿Asco de nuestro ser, nuestro principio y nuestro fin; asco de aquello que más nos vive y más nos muere? ¿Qué es, entonces, la suma que no resta; dónde está, matemático celeste, la suma que es el todo y que no acaba? Hermoso es no tener lo que se tiene, nada de lo que es fin para nosotros, es fin, pues que se vuelve contra nosotros, y el verdadero fin nunca se nos vuelve. Aquel chopo de luz me lo decía, en Madrid, contra el aire turquesa del otoño: «Termínate en ti mismo como yo». Todo lo que volaba alrededor, ¡qué raudo era!, y él qué insigne con lo suyo, verde y oro, sin mejor en el oro que en lo verde. Alas, cantos, luz, palmas, olas, frutas me rodean, me envuelven en su ritmo, en su gracia, en su fuerza delicada; y yo me olvido de mí entre ello, y bailo y canto, y río y lloro por los otros, embriagado. ¿Esto es vivir? ¿Hay otra cosa más que este vivir de cambio y gloria? Yo oigo siempre esa música que suena en el fondo de todo, más allá; ella es la que me llama desde el mar; por la calle, en el sueño. A su aguda y serena desnudez, siempre estraña y sencilla, el ruiseñor es sólo un calumniado prólogo. ¡Qué letra universal, luego, la suya! El músico mayor la ahuyenta. ¡Pobre del hombre si la mujer oliera, supiera siempre a rosa! ¡Qué dulce la mujer normal, qué tierna, qué suave (Villon), qué forma de las formas, qué esencia de las sustancias, las esencias; qué lumbre de las lumbres; la mujer, madre, her-

mana, amante! Luego, de pronto, esta dureza de ir más allá de la mujer, de la mujer que es nuestro todo, donde debiera terminar nuestro horizonte. Las copas de veneno, ¡qué tentadoras son!, y son de flores, yerbas y hojas. Estamos rodeados de veneno que nos arrulla como el viento, arpas de luna y sol en ramas tiernas, colgaduras ondeantes, venenosas, y pájaros en ellas, como estrellas de cuchillo; veneno todo, y el veneno nos deja a veces no matar. Esto es dulzura, dejación de un mandato, y eso es pausa y escape. Entramos por los robles melenudos; rumoreaban su vejez cascada, oscuros, rotos, huecos, monstruosos, con colgados de telarañas fúnebres; el viento les mecía las melenas, en medrosos, estraños ondeajes, y entre ellos, por la sombra baja, honda, venía el rico olor del azahar de las tierras naranjas, grito ardiente con gritillos blancos de muchachas y niños. ¡Un árbol paternal, de vez en cuando, junto a una casa, sola en un desierto (seco y lleno de cuervos; aquel tronco huero gris, lacio, a la salida del verdor profuso, con aquel cuervo muerto, suspendido por una pluma de una astilla, y los cuervos aún vivos posados ante él, sin atreverse a picotearlo, serios). Y un árbol sobre un río. ¡Qué honda vida la de estos árboles; qué personalidad, qué inmanencia, qué cama, qué llenura de corazón total queriendo darse (aquel camino que partía en dos aquel pinar que se anhelaba)! Y por la noche, ¡qué rumor de primavera interna en sueño negro! ¡Qué amigo un árbol, aquel pino, verde, grande, pino redondo, verde, junto a la casa de mi Fuentepiña! Pino de la corona ¿dónde estás? ¿estás más lejos que si yo estuviera lejos? ¡Y qué canto me arrulla tu copa milenaria, que cobijaba pueblos y alumbraba de su forma rotunda y vijilante al marinero! La música mejor es la que suena y calla, que aparece y desaparece, la que concuerda, en un «de pronto», con nuestro oír más distraído. Lo que fue esta mañana ya no es, ni ha sido más que en mí; gloria suprema, escena fiel, que yo, que la creaba, creía de otros más que

de mí mismo. Los otros no lo vieron; mi nostaljia, que era de estar con ellos, era de estar conmigo, en quien estaba. La gloria es como es, nadie la mueva; no hay nada que quitar ni que poner, y el dios actual está muy lejos, distraído también con tanta menudencia grande que le piden. Si acaso, en sus momentos de jardín, cuando acoje al niño libre, lo único grande que ha creado, se encuentra pleno en un sí pleno. Qué bellas estas flores secas sobre la yerba fría del jardín que ahora es nuestro. ¿Un libro, libro? Bueno es dejar un libro grande a medio leer, sobre algún banco, lo grande que termina; y hay que darle una lección al que lo quiere terminar, al que pretende que lo terminemos. Grande es lo breve, y si queremos ser y parecer más grandes, unamos sólo con amor, no cantidad. El mar no es más que gotas unidas, ni el amor que murmullos unidos, ni tú, cosmos, que cosmillos unidos. Lo más bello es el átomo último, el solo indivisible, y que por serlo no es, ya más, pequeño. Unidad de unidades es lo uno; ¡y qué viento más plácido levantan esas nubes menudas al cenit; qué dulce luz es esta suma roja única! Suma es la vida suma, y dulce. Dulce como esta luz era el amor; ¡qué plácido este amor también! Sueño ¿he dormido? Hora celeste y verde toda; y solos, hora en que las paredes y las puertas se desvanecen como agua, aire, y el alma sale y entra en todo, de y por todo, con una comunicación de luz y sombra. Todo se ve a la luz de dentro, todo es dentro, y las estrellas no son más que chispas de nosotros, que nos amamos, perlas bellas de nuestro roce fácil y tranquilo. ¡Qué luz tan buena para nuestra vida y nuestra eternidad! El riachuelo iba hablando bajo por aquel barranco, entre las tumbas, casas de las laderas verdes; valle dormido, valle adormilado. Todo estaba en su verde, en su flor; los mismos muertos, en verde y flor de muerte; la piedra misma estaba en verde y flor de piedra. Allí se entraba y se salía como en el lento anochecer, del lento amanecer. Todo lo rodeaban piedra, cielo, río; y cerca el mar,

más muerto que la tierra, el mar lleno de muertos de la tierra, sin casa, separados, engullidos por una variada dispersión. Para acordarme de por qué he nacido, vuelvo a ti, mar. «El mar que fue mi cuna, mi gloria y mi sustento; el mar eterno y solo que me llevó al amor»; y del amor es este mar que ahora viene a mis manos, ya más duras, como un cordero blanco a beber la dulzura del amor. Amor el de Eloísa; ¡qué ternura, qué sencillez, qué realidad perfecta! Todo claro y nombrado con su nombre en llena castidad. Y ella, enmedio de todo, intacta de lo bajo entre lo pleno. Si tu mujer, Pedro Abelardo, pudo ser así, el ideal existe, no hay que falsearlo. Tu ideal existió; ¿por qué lo falseaste, necio Pedro Abelardo? Hombres, mujeres, hombres, hay que encontrar el ideal, que existe. Eloísa, Eloísa, ¿en qué termina el ideal, y di, que eres tú ahora y dónde estás? ¿Por qué, Pedro Abelardo vano, la mandaste al convento y tú te fuiste con los monjes plebeyos, si ella era el centro de tu vida, su vida, de la vida, y hubiera sido igual contigo ya capado que antes; si era el ideal? No lo supiste, y yo soy quien lo vio, desobediencia de la dulce obediente, plena gracia. Amante, madre, hermana, niña tú, Eloísa; qué bien te conocías y te hablabas, qué tiernamente te nombrabas a él; ¡y qué azucena verdadera fuiste! Otro hubiera podido oler la flor de la verdad fatal que dio tu tierra. No estaba seco el árbol del invierno, como se dice, y yo creí en mi juventud; como yo, tiene el verde, el oro, el grana en la raíz y dentro, muy adentro, tanto, que llena de color doble infinito. Tronco de invierno soy, que en la muerte va a dar de sí la copa doble llena que ven sólo como es los deseados. Vi un tocón, a la orilla del mar neutro; arrancado del suelo, era como un muerto animal; la muerte daba a su quietud seguridad de haber estado vivo; sus arterias cortadas con el hacha echaban sangre todavía. Una miseria, un rencor de haber sido arrancado de la tierra, salía de su entraña endurecida y se espandía con el agua y por la arena, hasta el cielo in-

finito, azul. La muerte, y sobre todo, el crimen, da igualdad a lo vivo, lo más y menos vivo; y lo menos parece siempre, con la muerte, más. No, no era todo menos, como dije un día, «todo es menos»; todo era más, y por haberlo sido, es más morir para ser más, del todo más. ¿Qué ley de vida juzga con su farsa a la muerte sin ley y la aprisiona en la impotencia? ¡Sí, todo, todo ha sido más y todo será más! No es el presente sino un punto de apoyo o de comparación, más breve cada vez; y lo que deja y lo que coje, más grande. No, ese perro que ladra al sol caído, no ladra en el Monturrio de Moguer, ni cerca de Carmona de Sevilla, ni en la calle Torrijos de Madrid; ladra en Miami, Coral Gables, La Florida, y yo lo estoy oyendo allí, allí, no aquí, no aquí, allí, allí. ¡Qué vivo ladra siempre el perro al sol que huye! Y la sombra que viene llena el punto redondo que ahora pone el sol sobre la tierra, como un agua su fuente, el contorno en penumbra alrededor; después, todos los círculos que llegan hasta el límite redondo de la esfera del mundo, y siguen, siguen. Yo te oí, perro, siempre, desde mi infancia, igual que ahora; tú no cambias en ningún sitio, eres igual a ti mismo, como yo. Noche igual, todo sería igual si lo quisiéramos, si serlo lo dejáramos. Y si dormidos, ¡qué abandonada queda la otra realidad! Nosotros les comunicamos a las cosas nuestra inquietud de día, de noche nuestra paz. ¿Cuándo, cómo duermen los árboles? «Cuando los deja el viento dormir», dijo la brisa. Y cómo nos precede, brisa quieta y gris, el perro fiel cuando vamos a ir de madrugada adonde sea, alegres o pesados; él lo hace todo, triste o contento, antes que nosotros. Yo puedo acariciar como yo quiera a un perro, un animal cualquier, y nadie dice nada; pero a mis semejantes no, no está bien visto hacer lo que se quiera con ellos, si lo quieren como un perro. Vida animal ¿hermosa vida? ¡Las marismas llenas de bellos seres libres, que me esperan en un árbol, un agua o una nube, con su color, su forma, su canción, su jesto, su ojo, su com-

prensión hermosa, dispuestos para mí que los entiendo! El niño todavía me comprende, la mujer me quisiera comprender, el hombre... no, no quiero nada con el hombre; es estúpido, infiel, desconfiado; y cuando más adulador, científico. Cómo se burla la naturaleza del hombre, de quien no la comprende como es. Y todo debe ser o es echarse a dios y olvidarse de todo lo creado por dios, por sí, por lo que sea. «Lo que sea», es decir, la verdad única, yo te miro como me miro a mí y me acostumbro a toda tu verdad como a la mía. Contigo, «lo que sea», soy yo mismo, y tú, tú mismo, misma, «lo que seas». ¿El canto? ¡El canto, el pájaro otra vez! ¡Ya estás aquí, ya has vuelto, hermosa, hermoso, con otro nombre, con tu pecho azul, gris cargado de diamante! ¿De dónde llegas tú, tú en esta tarde gris con brisa cálida? ¿Qué dirección de luz y amor sigues entre las nubes de oro cárdeno? Ya has vuelto a tu rincón verde, sombrío. ¿Cómo tú, tan pequeño, di, lo llenas todo y sales por el más? Sí, sí, una nota de una caña, de un pájaro, de un niño, de un poeta, lo llena todo y más que el trueno. El estrépito encoje, el canto agranda. Tú y yo, pájaro, somos unos; cántame, canta tú, que yo te oigo; que mi oído es tan justo por tu canto. Ajústame tu canto más a este oído mío que espera que lo llenes de armonía. ¡Vas a cantar, toda otra primavera, vas a cantar! ¡Otra vez tú, otra vez la primavera! ¡Si supieras lo que eres para mí! ¿Cómo podría yo decirte lo que eres, lo que eres tú, lo que soy yo, lo que eres para mí? ¡Cómo te llamo, cómo te escucho, cómo te adoro, hermano eterno, pájaro de la gracia y de la gloria, humilde, delicado, ajeno; ánjel del aire nuestro, derramador de música completa! Pájaro, yo te amo como a la mujer, a la mujer, tu hermana más que yo. Sí, bebe ahora el agua de mi fuente, pica la rama, salta lo verde, entra, sal, rejistra toda tu mansión de ayer; ¡mírame bien a mí, pájaro mío, consuelo universal de mujer y hombre! Vendrá la noche inmensa, abierta toda, en que me cantarás del paraíso, en que me

harás el paraíso, aquí, yo, tú, aquí, ante el echado insomnio de mi ser. Pájaro, amor, luz, esperanza; nunca te he comprendido como ahora; nunca he visto tu dios como hoy lo veo, el dios que acaso fuiste tú y que me comprende. «Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tienes tú.» ¡Qué hermosa primavera nos aguarda en el amor, fuera del odio! ¡Ya soy feliz! ¡El canto, tú y tu canto! El canto... Yo vi jugando al pájaro y la ardilla, al gato y la gallina, al elefante y al oso, al hombre con el hombre. Yo vi jugando al hombre con el hombre, cuando el hombre cantaba. No, este perro no levanta los pájaros, los mira, los comprende, los oye, se echa al suelo, y calla y sueña ante ellos. ¡Qué grande el mundo en paz; qué azul tan bueno para el que puede no gritar, puede cantar; cantar y comprender y amar! ¡Inmensidad, en ti y ahora vivo; ni montañas, ni casi piedra, ni agua, ni cielo casi, inmensidad, y todo y sólo inmensidad; esto que abre y que separa el mar del cielo, el cielo de la tierra, y, abriéndolos y separándolos, los deja más unidos y cercanos, llenando con lo lleno lejano la totalidad! ¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos! ¡Yo con la inmensidad! Esto es distinto; nunca lo sospeché y ahora lo tengo. Los caminos son sólo entradas o salidas de luz, de sombra, sombra y luz; y todo vive en ellos para que sea más inmenso yo, y tú seas. ¡Qué regalo de mundo, qué universo májico, y todo para todos, para mí, yo! ¡Yo, universo inmenso, dentro, fuera de ti, segura inmensidad! Imájenes de amor en la presencia concreta; suma gracia y gloria de la imajen, ¿vamos a hacer eternidad, vamos a hacer la eternidad, vamos a ser eternidad, vamos a ser la eternidad? ¡Vosotras, yo, podemos crear la eternidad una y mil veces, cuando queramos! ¡Todo es nuestro y no se nos acaba nunca! ¡Amor, contigo y con la luz todo se hace, y lo que haces, amor, no acaba nunca!

De *Tercera Antología Poética,* 1957

Alberto Corazón
José Ángel Valente

UT PICTURA POESIS

Desde siempre, la ósmosis entre poesía y plástica, la presencia de la palabra en el lienzo, la rotundidad tipográfica en la fundición o en la piedra tallada, me ha parecido un territorio extraordinariamente sugestivo.

Y en esa exploración sigo.

En los últimos tres años, de forma recurrente y a veces compulsiva, ensayo dibujar fragmentos de poemas.

No se trataba del repetido e inútil intento de ilustrar un texto, sino de encontrar modos de que las palabras visualizadas, nos golpeen o acaricien de otro modo.

Dar corporeidad o iconicidad a la palabra como una forma alternativa a la poesía recitada, al poema oral. Que la palabra vuelva a encarnarse.

Leer y visualizar son procesos diferentes. En la lectura, la forma de la palabra. Su construcción tipográfica, ni determina ni alumbra nuevos significados.

La percepción lectora es un acto automático para ingerir el texto. Visualizar trazos es, al contrario, inevitablemente, dramatizar las palabras en una dirección impredecible. Es, un poco, como escribirlas.

Escribir y leer es tan diferente como escuchar o ser escuchado.

Trabajo, básicamente, con versos de Fernando Gómez Aguilera. Pero si debo responder a la petición, poema del siglo XX, escrito en español, que me haya interesado de manera especial, la respuesta instantánea es, ni siquiera un poema, un solo verso de José Ángel Valente:

Oscuro es, como la noche, el canto

Ese verso me hirió por primera vez, no al leerlo, sino al escuchárselo a José Luis Gómez en el Círculo de Bellas Artes. Hizo un recitado muy lento, las palabras, cada una, penetraban por diferentes lados.

Y de pronto se convirtió en luminoso canto, y luminosa noche y luminosa oscuridad.

Estas siete palabras aceptan cualquier soporte. Las he troquelado en acero y garabateado en lienzo. Trazado sobre la arena y dibujado con una linterna sobre el muro del jardín. He escrito estas palabras sobre arcilla húmeda, sobre papel y sobre pizarra: lo he borrado y he vuelto a escribirlo sobre una viga de madera y una plancha de hierro ondulada.

Escribir y luego borrar es cargar de energía a estas palabras.

Siempre que las he dibujado o moldeado han sido «otra cosa», siempre han alumbrado nuevas zonas oscuras.

Estos versos remiten a la vida, que se reposa en la noche, se recrea en el canto y se comprende en la oscuridad.

No hay mucha explicación posible a la evidencia de que la palabra poética, la poesía honda, renueva continuamente sus significados.

Lo que hace resonar en nosotros, tiene mucho que ver con la disposición para recibir de cada uno de nosotros en ese momento.

Si acepta una continua relectura es porque se propaga como un eco.

—En realidad el poema no se escribe, se alumbra— decía Valente.

Este verso lo demuestra.

Juan Cruz
Pablo Neruda

Lo que pasa con *Los versos del capitán* es lo que le sucede a los enamorados: ven siempre en el canto de amor ajeno el suyo propio, y eso fue lo que me ocurrió también a mí con este libro de Pablo Neruda. Lo leí cuando el amor estaba en erupción, y lo recité, lo rescribí, imaginé que yo mismo estaba diciendo esos versos encendidos y secretos que viajaban conmigo y con el tiempo como si el amor —los amores, nunca fue el amor, un único amor— se encendiera gracias a los versos. Una vez dejé el libro abandonado en el descampado de silencio de Las Cañadas del Teide, en Tenerife, y allí lo fui a recoger al día siguiente, envuelto en el misterio de su noche y de su novedad: un libro perdido y hallado, nadie lo encontró antes de que yo lo recuperara, estaba allí para mí, era un libro renovado por la noche. Después conocí a Neruda, y a Matilde Urrutia, y volví a sentirme en el libro, y lo deletreé esas noches en que perdía y recuperaba el ansia gozosa de estar otra vez enamorado. Hasta hoy mismo, ese es mi regalo preferido, el que yo me hago y el que hago para revivir ante la mujer que amo la primera vez que le dije un verso ajeno como si fuera mío. Hace muchos años lo compré otra vez en la casa de Neruda, en Isla Negra; lo depositéen el mar, dejé que se llenara de arena, y lo traje a España, volando, para dárselo otra vez. No sé si aun lo tiene, pero le habrá quedado en las manos la estela del salitre.

NO SÓLO EL FUEGO

Ay sí, recuerdo,
ay tus ojos cerrados
como llenos por dentro de luz negra,
todo tu cuerpo como una mano abierta,
como un racimo blanco de la luna,
y el éxtasis,
cuando nos mata un rayo,
cuando un puñal nos hiere en las raíces
y nos rompe una luz la cabellera,
y cuando
vamos de nuevo
volviendo a la vida,
como si del océano saliéramos,
como si del naufragio
volviéramos heridos
entre las piedras y las algas rojas.

Pero
hay otros recuerdos,
no sólo flores del incendio,
sinó pequeños brotes
que aparecen de pronto
cuando voy en los trenes
o en las calles.

Te veo
lavando mis pañuelos,

colgando en la ventana
mis calcetines rotos,
tu figura en que todo,
todo el placer como una llamarada
cayó sin destruirte,
de nuevo,
mujercita
de cada día,
de nuevo ser humano,
humildemente humano,
soberbiamente pobre,
como tienes que ser para que seas
no la rápida rosa
que la ceniza del amor deshace,
sino toda la vida,
toda la vida con jabón y agujas,
con el aroma que amo
de la cocina que tal vez no tendremos
y en que tu mano entre las papas fritas
y tu boca cantando en invierno
mientras llega el asado
serían para mí la permanencia
de la felicidad sobre la tierra.

Ay vida mía,
no sólo el fuego entre nosotros arde,
sino toda la vida,
la simple historia,
el simple amor
de una mujer y un hombre
parecidos a todos.

De *Los versos del capitán,* 1952

Luis Alberto de Cuenca
Juan-Eduardo Cirlot

Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973) es uno de los poetas en lengua castellana más interesantes del siglo XX y, desde luego, uno de mis poetas favoritos. Le pasó lo mismo que a Cavafis y a Pessoa: tuvo que morirse para que los estudiosos empezaran a valorar su poesía, oscurecida por su tarea como crítico de arte, que fue muy aplaudida en el tiempo que le tocó vivir. Discípulo del musiciólogo y etnógrafo Marius Schneider, Cirlot paseó por Cataluña y por España el brillo de unos ojos lúcidamente alucinados, haciendo gala en todo momento de un envidiable sentido de la independencia y de una aristocracia de espíritu poco frecuentes en el siglo pasado.

Tendría Cirlot cuarenta y tantos años cuando vio una película de Franklin J. Schaffner —el director de *El planeta de los simios*— que en su versión española se titulaba *El señor de la guerra* («The Warlord»). Aparecía en ese film una chica bárbara, en todos los sentidos, de la que se enamoraba Charlton Heston, que era un caballero normando que andaba de guardia por la frontera con los salvajes frisios, a cuya tribu pertenecía la chica, que se llamaba Bronwyn en la película y Rosemary Forsyth en la realidad. Parece que Cirlot vio en ella una representación paradigmática de la Gran Diosa, o de la Diosa Blanca, o del Eterno Femenino, o de como demonios se llame eso, y se dedicó a dedicarle libro de versos tras libro de versos, con-

figurando un ciclo que reunió Leopoldo Azancot en 1974, recién muerto el poeta, y que ha vuelto a editarse últimamente.

Sea en rotundos endecasílabos castellanos, sea en permutaciones gráficas o alteraciones fonéticas de gusto arcaico y vanguardista a la vez, Cirlot continúa en sus versos del ciclo de *Bronuyn* el camino trazado por el antiguo bardo céltico, un camino de amor y de belleza «para la nada y donde nunca». Son caracteres rúnicos los suyos, surgidos de no sé cuál hechizo antiquísimo que los fijó desde el principio al metal o a la roca, asegurando así su permanencia. Cada letra reclama su pasado ideográfico y pictográfico, un pretérito sacro de espadas, cruces góticas y dragones. Entre los escasos, pero magníficos, poemas de «línea clara» de ese ciclo figura «Momento», el poema que he elegido para esta antología.

Me he identificado siempre mucho (y eso que no colecciono espadas antiguas ni siento una predilección especial por la música contemporánea ni por el esoterismo) con el personaje que aparece en «Momento» tiñéndolo todo con su tristeza existencial. Creo que la poesía lírica nace siempre de la tristeza. De la celebración jubilosa surge la épica o colecciones tan maravillosas como las *Hojas de hierba* whitmanianas, pero la poesía lírica más normal y corriente (estoy pensando, por ejemplo, en la mía) se rompe de tristeza y desconsuelo, y es al infierno adonde va a buscar sus argumentos, no sólo porque allí se siente uno más y mejor acompañado, sino también porque es en el infierno donde se encuentran los motivos poéticos más sugerentes. Cirlot escribió «Momento» dos años antes de morir, entre la teoría de la transmigración de las almas y una devastadora melancolía. Siempre me ha parecido ésa una excelente mezcla. Así me he expresado siempre que he leído «Momento» en voz alta, que ha sido muchísimas veces y ante las más variopintas concurrencias. No sé si será uno de los mejores poemas del siglo XX, pero sí al menos uno de mis poemas más queridos.

MOMENTO

Mi cuerpo se pasea por una habitación llena de libros y de
espadas y con dos cruces góticas;
sobre mi mesa están *Art of the European Iron Age* y *The Age
of Plantagenets and Valois*, aparte de un resumen de la
Ars Magna de Lulio.

Las fotografías de Bronwyn están en sus carpetas, como
tantas otras cosas que guardo (versos, ideas, citas, fotos).

Si ahora fuera a morir, en esta tarde (son las 6) de finales
de mayo de 1971, y lo supiera de antemano,
no me conmovería mucho, ni siquiera a causa del poema
«La Quête de Bronwyn» que está en imprenta.

En rigor, no creo en la «otra vida», ni en la reencarnación,
ni tengo la dicha (menos aún) de creer
que se puede renacer hacia atrás, por ejemplo, en el siglo
XI.

Sé que me espera la nada, y como la nada es
inexperimentable, me espera algo no sé dónde ni cómo,
posiblemente ser en cualquier existente como ahora soy en
Juan-Eduardo Cirlot.

Mi cuerpo me estorbaría y desearía la muerte —¡ah, cómo
la desearía!— si pudiera
creer en que el alma es algo en sí que se puede alejar

e ir hacia los bosques estelares donde el triángulo invertido
de los ojos y boca de Rosemary Forsyth
me lanzaría de nuevo a la tierra de los hombres, porque en
esta vida no he sabido o no he podido
trascender la condición humana, y el amor ha sido mi
elemento,
aunque fuese un amor hecho de nada, para la nada y
donde nunca.

Estoy oyendo *Khamma* de Debussy, que, sin ser uno de mis
músicos favoritos (éstos son Scriabin, Schönberg y otros)
no deja de ayudarme cuando estoy triste, que es casi
siempre.

Mi tristeza proviene de que me acuerdo demasiado de
Roma y de mis campañas con Lúculo, Pompeyo o Sila,
y de que recuerdo también el brillo dorado de mis mallas
doradas en los tiempos románicos,
y proviene de que nunca pude encontrar a Bronwyn
cuando, entonces, en el siglo XI,
regresé de la capital de Brabante y fui a Frisia en su busca.
Pero, pensándolo bien, mi tristeza es anterior a todo esto,
pues cuando fui en Egipto vendedor de caballos,
ya era un hombre conocido por «el triste».

Y es que el ángel, en mí, siempre está a punto de rasgar el
velo del cuerpo,
y el ángel que no se rebeló y luchó contra Lucifer, pero
más tarde
cedió a las hijas de los hombres y se hizo hombre,
ese ángel es el peor de los dragones.

De *Poesía*, 1974

Francisco Díaz de Castro
Antonio Jiménez Millán

En un ensayo reciente a propósito de Walter Benjamin decía Antonio Jiménez Millán: «el poeta, según Benjamin, es productor de alegorías, y Baudelaire interioriza la experiencia de lo moderno, la transformación de la ciudad, sus ruinas, sin expresar confianza alguna en el porvenir. Como en el barroco, la alegoría es la forma que corresponde a un mundo devaluado [...] Lo que más admira Benjamin en los surrealistas es una nueva forma de mirar la historia y de organizar el pesimismo. Un tipo de lucidez que, mucho más tarde, sería característica de Pasolini. De las ruinas quiere extraer Benjamin un nuevo sentido de la experiencia; de la catástrofe, otra forma de esperanza, porque «sólo al espíritu humillado en el universo profano de las masas dispersas se le concede una última posibilidad de supervivencia», y porque «no nos ha sido dada la esperanza sino por los desesperados». Aunque a él no le alcanzara»[1].

Esta referencia nos permite abordar una perspectiva plausible desde la que leer «Fábrica abandonada», un poema que construye su lucidez a partir del establecimiento de la doble perspectiva privada y pública, individual y colectiva, que per-

[1] Antonio Jiménez Millán, «Walter Benjamin: una experiencia de lectura», *Entre dos siglos*, Lleida, Pagès Editors, 1995, pp. 80-81.

mite la indagación en la experiencia histórica del sujeto poético. En la larga tradición de la poesía de ruinas, «Fábrica abandonada» —escrito a partir de un cuadro del pintor granadino Juan Vida— apunta desde su título a una significación compleja cuyas expectativas se cumplen sucesivamente en sus dos partes, de acuerdo con dos sentidos complementarios de la palabra «fábrica»: «Establecimiento dotado de la maquinaria, herramienta e instalaciones necesarias para la fabricación de ciertos objetos, obtención de determinados productos o transformación industrial de una fuente de energía», «Invención, artificio de algo no material» (DRAE, 1 y 6).

La parte primera remite a la imagen representada en el cuadro que se recrea (efectivamente, unas ruinas fabriles) para conducir la lectura alegórica hacia la crisis de la ideología en la que se centra la segunda parte, donde se instala el nivel analítico de la reflexión en que Jiménez Millán plantea buena parte de su poesía. Por el carácter alternativo a la tradición de la poesía de ruinas, a la memoria cultural que la propuesta de «Fábrica abandonada» supone como poesía reflexiva, se nos permite acceder a la desautomatización creadora de conocimiento que hace de un poema un objeto memorable y un avance sobre sus propias tradiciones, un «documento de cultura». Como en Benjamin, como en Brecht, más que de enlazar con los documentos estético-ideológicos de la poesía clásica, se trata de plantear alternativas operativas en presente mediante la expresión alegórica de la devastación de las ideologías que implica el proceso histórico del final del siglo XX (no es casual la relación que establece el poema entre la fábrica en ruinas y una «lámina olvidada/ en un libro de historia natural», como extrañamiento irónico de las relaciones del hombre con la naturaleza a lo largo de la historia).

Como en tantos paisajes del arte surrealista, es preciso partir de la afirmación del extrañamiento para replantear el sentido de una ruina simbólica: «Como una nube extraña/ o

un reguero de humo/ se graba en la memoria su figura». La dilucidación de ese extrañamiento organiza la estructura de las dos partes del poema: de lo concreto a lo abstracto, lo material da paso a su significado posible en los dos niveles de lo épico personal (el sentimiento del tiempo destructor) y de lo trágico colectivo donde lo individual toma sentido[2]. Elegir una fábrica abandonada significa también reconducir la imaginación urbana hacia una forma especial de significación y una trascendencia ligadas a las frases de Benjamin sobre la poesía de la modernidad antes mencionadas. Una trascendencia que es histórica en su consideración intelectual y que es metodológica en las previsiones de futuro que plantea.

Ante la plasticidad específica de una fábrica en ruinas, la reflexión objetivada se impone al lector y, en un primer movimiento, retrotrae al sujeto del poema a la conciencia del paso destructor del tiempo, que la reflexión generaliza como punto de partida: «Es la sorpresa de reconocer/ ese lento desguace inadvertido/ que siempre nos acecha, que nos deja/ inermes, vagamente amenazados/ por los años y el uso». Para

---

[2] Viene a ser lo que a propósito de «Fábrica abandonada» y de todo *Casa invadida* señala Juan Carlos Rodríguez: «Nuestro mundo no es ni interior ni exterior: nuestro mundo es de los otros, de una historia trucada como una mesa de juego. Antonio Jiménez Millán ha dedicado casi toda su vida a estudiar lo bueno y lo malo de estos sueños, la alquimia que nos borró la imagen del interior —después de habérnosla creado— y que, por supuesto, nos tachó la casa y el corazón: la auténtica caída de los dioses. Claro que mucho menos poéticos fueron los espacios que Jiménez Millán conoció desde niño en Granada: los suburbios le obsesionaron siempre. .. Pero ¿y la casa de todos? La fábrica, el signo de las ruinas (que sugirió tantas imágenes al pintor Juan Vida) se vuelve angustiosamente literal en «Fábrica abandonada»». Juan Carlos Rodríguez, «Una casa no es un hogar (En torno a la poesía última de Antonio Jiménez Millán)», *Dichos y escritos*, Madrid, 1999.

la reflexión, el *valor de uso* —por así llamarlo— del tiempo individual se subsume, sin embargo, en la segunda parte del poema, en el *valor de cambio* del tiempo colectivo. Esta constatación parte de la meditación sobre la fugacidad que Jiménez Millán ha establecido como propia de su poesía desde *Restos de niebla* y *Ventanas sobre el bosque* para llegar a la reflexión estratégica acerca de unas alegóricas presencias extinguidas, de los signos de un vivir colectivo que producía «ecos de voces en las naves,/ horarios fijos,/ usuras acordadas», es decir: vida real, ritmo de trabajo enajenado. Y consiguientemente dilucida la base de realidad que subyace a la apariencia de la extinción evidente: «otra forma de ausencia:/ no sólo el perfil de un paisaje dividido/ sino el presente en fuga,/ un hálito de ruina sobre objetos cercanos/ y emblemas que desaparecen», esa actualidad ya póstuma que las hojas secas del invierno, ahora, depositan en las viejas galerías en ruinas.

Ante la mirada «inmóvil» y a la luz de un cromatismo desvaído (nube, humo, óxido, sombra, vidrios sucios, etc.), los elementos de esa devastación crean un escenario sin contrastes naturales: sólo hay vacío, nubes y humo en este paisaje «dividido» con ruido de «hojas secas». En la primera parte la enumeración impersonal de una ausencia —«muros disueltos/ engranajes y cables oxidados,/ el viento entre ventanas al vacío»— deja paso a una reflexión que al presentarse en primera persona del plural —«nos devuelve», «nos acecha», «nos deja»— remite a la conciencia de lo colectivo desde la que se plantea la conclusión, en la segunda parte. Aquí, todavía, la meditación sobre el desguace de la edad se superpone a la tradición elegíaca y existencial de los modelos clásicos: «Así se impone el tiempo...» En la segunda parte, en cambio, a partir de la eficaz concentración del primer verso —«Vidrios sucios, enigmas»—, la meditación introduce la constancia de otro vacío, de otra ausencia simbólica: la del trabajo enajenado y su conexión con la

lucha de clases —«horarios fijos,/ usuras acordadas»—, una épica «otra» cuya crisis actual en los países desarrollados es el tema de fondo del poema, y que se propone como alternativa a los temas heroicos de otros poemas clásicos sobre las ruinas.

«Los signos exteriores de un invierno [...] que dura más allá de su extinción/ aparente»: el poema concluye proponiendo al lector su propia reflexión en torno a la significación de esos «signos» exteriores y al sentido de esa «aparente» extinción, creando, en fin, un vacío de sentido, una significación negativa que provoca la extrañeza y la inquietud. Al elegir una fábrica en ruinas el poeta instala alegóricamente un paisaje de historia cuyos emblemas «que desaparecen», aun estando sometidos a una «fuga», a un «hálito de tiempo», siguen siendo portadores de significado en este «proceso sin sujeto» (Althusser) que es el histórico: «inermes, vagamente amenazados/ por los años y el uso», advertimos que no hay nadie en el poema —«nadie pasa»—, sólo hay disolución, óxido, «viento entre ventanas al vacío». Todo lleva, en la conclusión del poema, a ese entramado significativo de «signos exteriores de un invierno/ que no respeta límites ni nombres,/ que dura más allá de su extinción/ aparente». Visto así, el motivo clásico de la huída del tiempo que en primera instancia se nos impone al comienzo de la lectura no produce tanto queja cuanto análisis histórico y conocimiento. Porque no se trata solamente de una reflexión del poeta sobre la temporalidad a partir de un cuadro de Juan Vida: aquí el denso espacio poemático reproduce con una borrosidad muy significativa lo que las ruinas de una fábrica emblematizan, más allá del «desguace de los años y el uso», el espacio del trabajo y el de los conflictos de clase, que aparece dominado por la ruina deshabitada y por el viento que atraviesa los huecos —«el viento entre ventanas al vacío» (uno no puede dejar de recordar aquí el lorquiano —y profético— «Prepara tu es-

queleto para el aire», del poema «Ruina» de *Poeta en Nueva York.*)—, apuntando a despertar en el lector mediante un poema la conciencia intelectual del derrumbe de un elemento histórico clave: el de la fuerza ideológica y social de la lucha de clases que ha perdido una batalla decisiva —es decir, aquello que significa en profundidad la bancarrota del *socialismo real*, una nueva forma de «caída de los dioses»—, pero cuya memoria hecha escritura, como también señalaba Walter Benjamin, posibilita desde el pesimismo histórico la expectativa de un salto desde la melancolía a nuevas formas de intervención en la realidad. Por el valor y la vigencia estética de esta forma crítica de «organizar el pesimismo» como mediación, este es para mí uno de los más destacados poemas de Antonio Jiménez Millán y de nuestra poesía reciente.

FÁBRICA ABANDONADA

I

Como una nube extraña
o un reguero de humo
se graba en la memoria su figura.

Muros disueltos,
engranajes y cables oxidados,
el viento entre ventanas al vacío:
ya es sombra sobre sombra,
lugar de la mirada
inmóvil, sin reflejos.
Nadie pasa.

Así se impone el tiempo,
así el azar
nos devuelve una lámina olvidada
en un libro de historia natural,
y es la sorpresa de reconocer
ese lento desguace inadvertido
que siempre nos acecha, que nos deja
inermes, vagamente amenazados
por los años y el uso.

II

Vidrios sucios, enigmas.
Alguna vez
hubo un eco de voces en las naves,
horarios fijos,
usuras acordadas. Su imagen restituye
otra forma de ausencia:
no sólo el perfil de un paisaje dividido
sino el presente en fuga,
un hálito de ruina sobre objetos cercanos
y emblemas que desaparecen.
Les alcanzan
los signos exteriores de un invierno
que no respeta límites ni nombres,
que dura más allá de su extinción
aparente.
Hay en las galerías
un ruido imperceptible de hojas secas.

De *Casa invadida*, 1995

Francisco Javier Díez de Revenga

Jorge Guillén

«Muerte a lo lejos» es un soneto escrito por Jorge Guillén en Oxford, donde el poeta trabajaba como Profesor Visitante de la prestigiosa universidad inglesa, el 30 de diciembre de 1930, y corregido y terminado en Valladolid el 26 de julio de 1935. Tiene el poeta cuando compone este soneto 37 años, y por lo tanto la muerte se muestra ya en el horizonte vital, aunque todavía se siente «a lo lejos».

El poema se incluye por primera vez en el libro *Cántico*, en la segunda edición, la de 1936, aunque correcciones posteriores realizadas en 1942, hacen que la versión definitiva, que aparece en *Cántico*, de 1945, observe algunas variantes. El verso 12 decía «con lágrimas». Es corregido, y en las versiones definitivas figurará «sin lágrimas». La primera lección parecía tener un valor concesivo: «aun con lágrimas». La segunda confirma esta posición, serena y escéptica.

El poema nos ofrece al poeta en actitud un tanto estoica, que pone de relieve, sin embargo, su preocupación, su inquietud, su angustia, quizá irracional, ante la muerte, cuya certeza se constata desde el principio al contemplar el futuro propio. Pero los poemas de *Cántico* en estos primeros años son poemas positivos, por lo que aceptada la certeza y realidad de la muerte, pone en funcionamiento el tiempo y sus efectos. Un adverbio de tiempo, «todavía» situado a

principio de verso, modifica la sensación de apuro. El poeta, entonces, se sitúa en el presente y muestra la fuerza de la razón para superar la certeza de la ley severa e incuestionable. Lo cual no impide, que, cuando, tras el presente (todavía, ya), vuelva a surgir el futuro, aparezca una nota de tristeza, nuevamente dominada por la serenidad de la aceptación. La tristeza viene provocada, justamente, porque lo que se constata es que el final de la vida es el final de todo, y nada hay tras la muerte. Por eso será ese día un día «entre los días el más triste». Y será la ley la que se imponga, no su «accidente», es decir no su condición inesperada o no esencial.

El poema ha llamado, en este aspecto, la atención de los mejores lectores y críticos de Guillén, que no se ponen de acuerdo en cuál es exactamente la posición del poeta. Gil de Biedma veía una contradicción en lo manifestado por Guillén, mientras que Oreste Macrí apreciaba una total continuidad y coherencia en su pensamiento ante la muerte.

Se ha destacado en este soneto la presencia de Quevedo, y, sobre todo, de su soneto «Conoce la diligencia con que se acerca la muerte, y procura conocer también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de su conocimiento». Este título casi podría valer para titular el soneto mismo de Guillén. Se trata del conocido que empieza «Ya formidable, y espantoso suena», en cuyo terceto final se dice de la muerte: «Llegue rogada, pues mi bien previene; / hálleme agradecido, no asustado; / mi vida acabe, y mi vivir ordene". Y el mismo Quevedo en sus *Epístolas,* escribió: «tiempo es de prevenir buen recibimiento al postrero día. Llegue, pues, que pues no puede apartarle, no he de temerle; solo conviene prevenirle; llevaréme.» Pero la actitud de Guillén no es ascética. Para el poeta contemporáneo, se trata de un punto final, no como en Quevedo, donde la muerte es un paso y la meditación de su llegada un ejercicio de edificación.

Señaló Guillén, ante el aventurado comentario de algún crítico, que relacionó el «muro cano» con otro soneto, aun más famoso, de Quevedo: «Miré los muros de la patria mía», que no tuvo presente tal poema, sino que «muro cano» es una referencia a la tapia blanca del cementerio de Valladolid y de tantos otros cementerios españoles, situados en las afueras de las ciudades o los pueblos, donde ya empieza el campo, como una especie de arrabal.

Respecto a la cita de su admirado Paul Valéry, es muy importante y pertinente su presencia al frente del poema, porque ya se anuncia la muerte como un fulgor puro, centelleante, sin miedo y sin temor.

Por último, otra referencia literaria evidente es Jorge Manrique, y aquel pasaje de las *Coplas a la muerte de su padre*, en el que... «en la su villa de Ocaña / vino la muerte a llamar / a su puerta». El maestre aceptará el reto, con serenidad, con la misma serenidad que expresa Jorge Guillén: «Y consiento en mi morir / con voluntad placentera / clara y pura...» El mismo «arrabal final» parece recordar también a Manrique: «todo se torna graveza / cuando llega el arrabal / de senectud.»

Se trata entonces de un poema muy valioso, representativo de lo que un gran poeta, como lo es Jorge Guillén, ha podido expresar a través de los estrechos, pero fecundos, límites de una estructura clásica (el soneto) en torno a un tema perenne en nuestra literatura: el tema de la muerte. La actualización de motivos y la presencia de su opción personal ante la tradición, reflejan bien su actitud innovadora, moderna, en definitiva, ya que, teniendo presente la tradición medieval y áurea, y con Paul Valéry en el recuerdo, Guillén escribe su propia reflexión de la muerte, ante la que expresa escepticismo y serenidad contenida, sirviéndose para ello de un lenguaje poético de gran entereza simbólica y eficacia expresiva.

MUERTE A LO LEJOS

Je soutenais l'éclat de la mort toute pure
PAUL VALÉRY

Alguna vez me angustia una certeza,
Y ante mí se estremece mi futuro.
Acechándolo está de pronto un muro
Del arrabal final en que tropieza.

La luz del campo. ¿Mas habrá tristeza
Si la desnuda el sol? No, no hay apuro
Todavía. Lo urgente es el maduro
Fruto. La mano ya le descorteza.

...Y un día entre los días el más triste
Será. Tenderse deberá la mano
Sin afán. Y acatando el inminente

Poder diré sin lágrimas: embiste,
Justa fatalidad. El muro cano
Va a imponerme su ley, no su accidente.

De *Cántico*, 1945

Teodosio Fernández
Jorge Luis Borges

Este «Poema conjetural» se publicó en el periódico *La Nación* de Buenos Aires el 4 de junio de 1943, cuando apenas había transcurrido un mes desde que un golpe de estado colocara a una junta militar al frente del país. Jorge Luis Borges, que desde los años treinta había seguido con preocupación el ascenso del nazismo alemán y la proliferación de los germanófilos locales, se contó entre quienes temieron que en Argentina hubiera llegado también la hora del fascismo, y con ello un nuevo tiempo de barbarie. Por entonces releía *Recuerdos de provincia,* y pudo sentir que los rigores de la época descrita por Domingo F. Sarmiento habían regresado. En las páginas de ese libro reencontró el testimonio de las últimas horas vividas por uno de sus antepasados, Francisco Narciso de Laprida, presidente del Congreso que en 1816 había declarado en Tucumán la independencia de las Provincias Unidas del Río de la Plata, asesinado cerca de Mendoza por los montoneros del fraile Aldao en uno de los muchos episodios violentos que ensangrentaron las primeras décadas de existencia de la joven república.

Desde hacía seis años se prolongaba para Borges un tiempo oscuro en que lentos y solitarios tranvías lo llevaban desde su casa en el Norte hasta su trabajo en una biblioteca de los arrabales del Sur. Entre los libros que le ocuparon durante los trayectos de ida y regreso se contó la *Comedia,* donde encon-

tró el caso del gibelino Bonconte de Montefeltro, a quien Dante (Purgatorio, V, 85-129) evocaba «fuggendo a piede e'nsanginando il piano» cuando el 11 de junio de 1289, herido en la garganta durante la batalla de Campaldino, fue a morir donde el río Archiano deja de serlo al perderse en el Arno. Allí desapareció el cuerpo de Bonconte, como anticipando el destino de Laprida: según Sarmiento, durante largos años se ignoró el fin trágico que lo alcanzó aquella tarde en que huía de las lanzas de los gauchos vencedores.

Paulatinamente fui descubriendo esas circunstancias, relevantes para comprender el significado de este enigmático «Poema conjetural». Mientras lo escribía, Borges supo que para los desdichados contemporáneos de Laprida y de Sarmiento el presente no era menos inexplicable que ese año 1943 en que también redactaba un prólogo para *Recuerdos de provincia*. En la obra de Sarmiento advirtió que un destino personal podía identificarse con el destino de América. Por otra parte, el trágico fin compartido por Laprida y Bonconte de Montefeltro le permitían intuir que al destino le agradan las repeticiones, las variantes y las simetrías. En consecuencia, en esos días de renovada barbarie argentina también sintió que la suerte de Laprida, aquel hombre de letras indefenso frente a la violencia de los montoneros y sus caudillos, encerraba una significación que iba más allá de la vida y la muerte de un individuo.

Lo demás, antes o después, también a mí me fue revelado. Borges entendió que el prestigio épico del verso era lo que convenía a esa historia de fracasos o de sacrificios compartidos, y que un poema era el territorio más adecuado para mostrar el secreto que acababa de entrever. Las referencias a espejos y laberintos, tan presentes en su obra, no deben distraer nuestra atención de las novedades que el «Poema conjetural» significaba en la trayectoria personal de su autor. El caso de Laprida, quien al morir descubre con júbilo secreto e inexplicable la cla-

ve de su vida, su forma o rostro eterno, muestra claramente el principio del interés de Borges en destinos paradójicos y a veces patéticos. Su experiencia literaria le había llevado a conjeturar tiempo atrás que todas las metáforas son el fruto de un reducido número de arquetipos, y ahora empezaba a sentir que esa proposición también era aplicable a fábulas como las registradas por Dante y Sarmiento. No tardaría en definir el hecho estético como la inminencia de una revelación que no se produce, como cuando una música o un crepúsculo parecen decirnos algo, o lo dicen y no conseguimos entenderlo. En el destino de Laprida, que en los momentos de su muerte recuerda el fin de Bonconte de Montefeltro, Borges pudo reconocer de algún modo el de Sarmiento y su propio destino. En el «Poema conjetural» plasmó sus sentimientos de fascinación y de horror ante la barbarie pasada y presente, y a través de Laprida creyó entrever que el destino sudamericano era también una forma de integrarse en el orden misterioso del universo.

POEMA CONJETURAL

El doctor Francisco Laprida, asesinado el día 22 de septiembre de 1829 por los montoneros de Aldao, piensa antes de morir:

Zumban las balas en la tarde última.
Hay viento y hay cenizas en el viento,
se dispersan el día y la batalla
deforme, y la victoria es de los otros.
Vencen los bárbaros, los gauchos vencen.
Yo, que estudié las leyes y los cánones,

yo, Francisco Narciso de Laprida,
cuya voz declaró la independencia
de estas crueles provincias, derrotado,
de sangre y de sudor manchado el rostro,
sin esperanza ni temor, perdido,
huyo hacia el Sur por arrabales últimos.
Como aquel capitán del Purgatorio
que, huyendo a pie y ensangrentando el llano,
fue cegado y tumbado por la muerte
donde un oscuro río pierde el nombre,
así habré de caer. Hoy es el término.
La noche lateral de los pantanos
me acecha y me demora. Oigo los cascos
de mi caliente muerte que me busca
con jinetes, con belfos y con lanzas.

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre
de sentencias, de libros, de dictámenes,
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;
pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
A esta ruinosa tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
que mis días tejieron desde un día
de la niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
la suerte de Francisco de Laprida,
la letra que faltaba, la perfecta
forma que supo Dios desde el principio.
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.

Pisan mis pies la sombra de las lanzas
que me buscan. Las befas de mi muerte,
los jinetes, las crines, los caballos,
se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe,
Ya el duro hierro que me raja el pecho,
el íntimo cuchillo en la garganta.

(1943)

De *El otro, el mismo*, 1967

Roberto Fernández Retamar
César Vallejo

No me ha sido nada fácil decidirme. Desde los fundadores *Cantos de vida y esperanza,* de Rubén Darío, y las *Soledades,* de Antonio Machado, hasta bien entrado el siglo XX, son cuantiosos los poemas escritos en español que considero esenciales. Obligado a escoger, opté por el poema XII, «Masa», del libro último y capital de César Vallejo *España, aparta de mí este cáliz.* Volví a leerlo muchas veces, y las nuevas lecturas corroboraron la impresión que me provocó la inicial, en mi adolescencia: que se trata de un texto donde Vallejo alcanza un momento de suma intensidad. En 1926, cuando ya era el autor del removedor *Trilce* (Lima, 1923), Vallejo había escrito: «La poesía "nueva" a base de palabras nuevas o de metáforas nuevas, se distingue por su pedantería y novedad, y, en consecuencia, por su complicación y barroquismo. La poesía nueva a base de sensibilidad nueva es, al contrario, simple, humana y, a primera vista, se la tomaría por antigua o no atrae la atención sobre si es o no moderna.» Al año siguiente, añadiría: «Hay un timbre humano un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Desde esa emoción seca, natural, pura, y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etc.» Tales vendrían a ser elementos clave de la poética del libro póstu-

mo de Vallejo *Poemas humanos (1923-1938)* (París, 1939), que incluyó *España, aparte de mí este cáliz,* aunque este último ya había sido publicado unos meses antes en Barcelona, si bien esa edición durante largos años se dio por inexistente o perdida. En todo caso, no es incongruente que *España...* aparezca junto a los *Poemas humanos,* pues es ostensible su aire común. Siempre he pensado que este título suponía una impugnación del ensayo sobre la «deshumanización del arte» que tanto difundió y confundió. Como creo igualmente que el poema «Masa» se contrapone de modo frontal a la idea también difundida y confundidora, del «hombre-masa». Vallejo hace encarnar allí su concepción del hombre y de la masa en todo su humanismo y toda su trascendencia, iluminadas dramáticamente por el acontecimiento revelador del siglo XX que fue la guerra de España, y encontró en Vallejo su poeta mayor, como en el Picasso de *Guernica,* su mayor artista plástico: con haber habido numerosos de primer orden en ambas áreas.

MASA

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: «No mueras, te amo tanto!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Se le acercaron dos y repitiéronle:
«No nos dejes! ¡valor! ¡vuelve a la vida!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
clamando: «I tanto amor y no poder nada contra la muerte!»
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
con un ruego común: «¡Quédate, hermano!»
pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
incorporóse lentamente,
abrazó al primer hombre; echóse a andar...

De *España aparta de mí este cáliz,* 1939

Marta Beatriz Ferrari
Gerardo Diego

Elegir un poema, sólo uno, como el más representativo de cuantos se han leído —que no escrito, naturalmente— en lengua española a lo largo del inabarcable siglo XX, representa una tarea tan excesiva como tentadora. Digo, en mi descargo, que mi elección —acechada inevitablemente por el capricho del día y de la hora— ha sido, sin embargo, apasionada y sincera.

Debo mi contacto inicial con la poesía de Gerardo Diego a otro enorme poeta, José Hierro. Hierro, uno de los más completos poetas del '40, admiraba en Diego, su maestro santanderino, al antólogo (el autor de *Poesía española. Antología 1915-1931*, que le reveló la escritura poética del momento) y al poeta de los *Versos Humanos*. Admiraba su variedad rítmica —recordemos que Gerardo Diego era también músico— y su diversidad temática, heredera de una curiosidad incansable que lo llevó a tocar en su escritura los tonos del modernismo, del creacionismo, e incluso, la clave neorromántica de la poesía tradicional. Andando el tiempo, maestro y discípulo compartirían las páginas de varias publicaciones, *Isla* y *Espadaña*, *Proel* y *La isla de los ratones*.

«Insomnio» es uno de los sonetos que componen el libro *Alondra de verdad*, escrito entre los años 1926 y 1936. Su ritmo sincopado y de acentos variables recuerda, por momentos, la búsqueda huidobriana de valores sinfónicos, el prima-

do de la armonía sobre la melodía. Se trata de un soneto y con todo oímos un ritmo nuevo dentro de una sintaxis igualmente nueva. Como en la cuerda tensada de un arco, se anudan aquí los polos distantes de una relación amorosa; tensión dialéctica que restituye a un «yo» y un «tú», hombre y mujer, definidos por las dos caras de la vigilia y el sueño. Esta tensión se traduce eficazmente en la expresión bimembrada que escinde el endecasílabo en dos hemistiquios perfectos: «Tú, por tu sueño y por el mar las naves», para reformularse hacia el final: «las naves por el mar, tú por tu sueño», plasmando en la inversión del verso el vaivén acompasado de este viaje.

Cuando leí por primera vez este soneto de Gerardo Diego resonaron de inmediato ecos de otros textos leídos hacía tiempo y que recreaban igualmente el motivo del hombre que contempla a la mujer dormida. El primero, cronológicamente hablando, una elegía latina, de Propercio. En ella, la amada del poeta, Cintia, (la señora, la dueña), duerme «apoyada la cabeza en sus frágiles manos», mientras el amante (su siervo, su esclavo) se queja del «ingrato sueño» que la arrebata de su lado. Lo segundo que viene a mi memoria es la versión que Rafael Cansinos-Assens (curiosa y significativa coincidencia que el traductor sea precisamente este gran animador de las vanguardias y el que difundiera el término «ultraísmo», tan asociado a una etapa de la poesía de Diego) realiza del poema «La visita» de Goethe. Una vez más, el amante «inmóvil y en silencio» contempla, gozoso y absorto, a su amada dormida: «Largo rato así estuve, en grata holganza / de su valer y de mi amor tan justo, / y tanto así dormida me placía, / que del sueño no quise despertarla / por no turbar la inmóvil maravilla». El tercer punto de esta serie lo constituye el poema «La Durmiente» de Paul Valéry. El poeta francés, el que mejor enunció los postulados de la «poesía pura» tal como fueron retomados luego por muchos escritores del '27, es el autor de este texto en el que aparece por primera vez

la dimensión del misterio asociado al sueño de la amada: «¿Qué enigmas del pasado reanima mi querida / tras su tierno disfraz como oliendo unas flores? / ¿Qué inciertos materiales, con sus tenues fulgores, / tornan tan luminosa a una mujer dormida?». La tensión que advertíamos en «Insomnio» está ya aquí prefigurada en esa «gacela tendida con honda placidez» ante la insistente vigilia del amante con que se clausura el poema: «Y mis ojos, abiertos». Sin la absurda pretensión de exhaustividad, cito como cuarto poema uno de los escasos textos de temática amorosa en la lírica borgeana, «Amorosa anticipación», de su libro *Luna de enfrente* (1925). «Ni la intimidad de tu frente clara como una fiesta / ni la privanza de tu cuerpo, aún misterioso y tácito y de niña, / ni la sucesión de tu vida situándose en palabras o silencios / serán favor tan misterioso / como mirar tu sueño implicado / en la vigilia de mis brazos», escribe un Borges recién regresado de España y de las tertulias de su maestro ultraísta Cansinos-Assens. Y otro dato del azar: Jorge Luis Borges y Gerardo Diego compartirían en 1979 el Premio Cervantes.

Consciente de que la serie queda abierta (algún romance de Quevedo, Lorca...), no me resisto, a cerrar estas personales impresiones de lectura sin hacer mención de otro clásico, esta vez de Oriente, el Nobel japonés Yasunari Kawabata (evocado también por Gabriel García Márquez en uno de sus *Doce cuentos peregrinos),* quien en su libro *La casa de las bellas durmientes* (1961), aborda con inusual sutileza una trama (donde por primera vez el sueño se asocia a la muerte) en la que los ancianos burgueses de Kyoto, en la desolación de la vejez, pagan enormes sumas de dinero para pasar una noche contemplando a las más bellas muchachas de la ciudad, desnudas y narcotizadas, mientras ellos agonizan de amor en la misma cama. La esencia del placer era verlas dormir, y en eso mismo consistía su castigo: «Entregada totalmente a él, sin conciencia de nada, en una especie de pro-

funda muerte aparente, respiraba con suavidad, mostrando un lado de su inocente rostro (...). Había llegado un momento en que el anciano no podía soportar el hecho de que la muchacha durmiera (...) Ni una mínima parte de su existencia podía alcanzarla».

Pero vuelvo al poema de Diego. En él se ha producido el despojamiento de toda anécdota; proscripta la descripción mimética, un lenguaje imaginista y metafórico (en el que las palabras se atraen entre sí cuando una red significante que evoca indirectamente el motivo inicial de inspiración) da cuenta de ese mundo otro en el que habita la amada. «Cárceles de espacio», «Hielo», «cristal de aire», el sueño surge como una suprarrealidad a la que el insomne no tiene acceso: «No hay vuelo / que alce hasta ti las alas de mis aves». Y es aquí donde parece concentrarse toda la energía emocional del soneto de Diego, en ese punto en que sujeto y objeto se aproximan casi hasta la identificación («aéreas llaves *te me* encierran») sin lograr, sin embargo, superar el castigo de Tántalo: proximidad y lejanía («tan cerca de mis brazos maniatados») que se condensan en la exclamación con que se cierra el soneto: «Qué pavorosa esclavitud de isleño, / yo insomne, loco, en los acantilados, / las naves por el mar, tú por tu sueño».

Un ritmo nuevo dentro de una sintaxis igualmente novedosa, mundos que solamente existen en la imagen y por la imagen, estados oníricos que contradicen, sin embargo, el mandado surrealista y no se postulan como vías alternativas de conocimiento (la inocencia del durmiente se asocia aquí al «no saber»: «No. No lo sabes», mientras la conciencia se reserva para el estado de vigilia: «Saber que duermes tú, cierta, segura»), aunados en equilibrio armonioso con la reescritura de un motivo clásico que define, desde su origen, una concepción del amor que atraviesa la literatura y la cultura hasta nuestros días.

Desde mi lectura, entiendo que Gerardo Diego ha logrado en este poema y con la más estricta concisión superar una de las más debatidas cuestiones que giran en torno al '27 y lo que fue la vanguardia en España. Él, como muchos de sus compañeros de promoción, lejos de negarla, releyeron la tradición española y extranjera, mediata e inmediata, desde el pleno convencimiento de que «el poeta no crea de la nada. Crea con palabras y las palabras preexisten y de ellas no puede liberarse». Porque como él mismo ha declarado: «Yo no soy responsable de que me traigan simultáneamente el campo y la ciudad, la tradición y el futuro; de que me encante el arte nuevo y me extasíe el antiguo; de que me vuelva loco la retórica hecha, y me torne más loco el capricho de volver a hacérmela —nueva— para mi uso particular e intransferible».

Decía al comienzo que mi elección había sido sincera y apasionada. La pasión de descubrir las misteriosas redes que tejen, sin saberlo, los innumerables libros que hemos leído; la sorpresa de oir en palabras de otra época, incluso en otro idioma, un lenguaje que nos habla de lo mismo, aunque siempre distinto.

INSOMNIO

Tú y tu desnudo sueño. No lo sabes.
Duermes. No. No lo sabes. Yo en desvelo,
y tú, inocente, duermes bajo el cielo.
Tú por tu sueño y por el mar las naves.

En cárceles de espacio, aéreas llaves
te me encierran, recluyen, roban. Hielo,

cristal de aire en mil hojas. No. No hay vuelo
que alce hasta ti las alas de mis aves.

Saber que duermes tú, cierta, segura
—cauce fiel de abandono, línea pura—,
tan cerca de mis brazos maniatados.

Qué pavorosa esclavitud de isleño,
yo insomne, loco, en los acantilados,
las naves por el mar, tú por tu sueño.

De *Alondra de verdad*, 1941

Antonio Gala
Pedro Salinas

Alguna vez he contado que, con algo del dinero con que me enriqueció mi primera comunión, me compré un libro: *Las 1.000 mejores poesías de la lengua castellana.* Era una edición en que, de la Generación del 27, sólo aparecían Dámaso Alonso y Gerardo Diego. Ni siquiera Aleixandre. Y mucho menos los muertos o exiliados. Por tanto, la ausencia de Salinas era un grave hiato, y no lo conocí hasta mucho más tarde. Fue estudiando primero de Derecho en Sevilla. Me regaló un libro que acababa de aparecer —*Poemas escogidos,* de Pedro Salinas—, en la Colección Austral, mi maestro de Economía, viejo para mí entonces y tan fraternal y tan querido luego, Ramón Carande.

Yo estaba en trance de escribir mi *Enemigo íntimo,* imbuidos de amor por tanto el libro y yo. El de Salinas se abrió por la página 63:

> Para vivir no quiero
> islas, palacios, torres.
> ¡Qué alegría más alta:
> vivir en los pronombres!

Volví mis ojos a la página anterior:

No, el pasado era nuestro:
no tenía ni nombre.
Podíamos llamarlo
a nuestro gusto: estrella,
colibrí, teorema,
en vez de así, «pasado»:
quitarle su veneno.

En la página 65, leí:

Amor, amor, catástrofe.
¡Qué hundimiento del mundo!

Y Salinas, desde ese instante, se quedó conmigo. Y yo con él. Me conquistó la seriedad ante los pronombres de primera persona: el respeto amoroso al tú y al yo. La falta de mención del nosotros, que para mí, en aquel tiempo, entre las dos orillas singulares, era el río plural del amor. No por donde el amor navegaba, sino él en pleno. Luego fui sabiendo que ese nosotros hace más tú al tú y más yo al yo, ateridos y avizores cuando se encuentran solos.

Me di cuenta, con Salinas, de que el amor, al pronombre de primera persona, lo hace sentirse *alterado,* es decir, hecho otro, distinto, transformado en otro; y *enajenado,* o sea, loco y vendido al mismo tiempo; y, buscando la conjunción, lo hace *confundido* (fundido con) y *consentidor* (sentidor con) y *compadecido* (en los dos sentidos, activo y pasivo, de la pasión acompañada).

De ahí que ese poema, seleccionado entre otros, de Pedro Salinas, sea importante para mí. Independientemente de sus aciertos verbales y estéticos, que, por descontado, los tiene. Es poesía pura, en mi sentido. La poesía, más que una forma o una vía de expresión, es una vía de conocimiento. De conocimiento de la realidad más honda, más veraz, más

esencial de las cosas y de las palabras. Si no, no es más que aire. *Flatus vocis. Vox et praeterea nihil.*

Para vivir no quiero
islas, palacios, torres.
¡Qué alegría más alta:
vivir en los pronombres!
Quítate ya los trajes,
las señas, los retratos;
yo no te quiero así,
disfrazada de otra,
hija siempre de algo.
Te quiero pura, libre,
irreductible: tú.
Sé que cuando te llame
entre todas las gentes
del mundo,
sólo tú serás tú.
Y cuando me preguntes
quién es el que te llama,
el que te quiere suya,
enterraré los nombres,
los rótulos, la historia.
Iré rompiendo todo
lo que encima me echaron
desde antes de nacer.
Y vuelto ya al anónimo
eterno del desnudo,
de la piedra, del mundo,
te diré:
«Yo te quiero, soy yo».

De *La voz a ti debida,* 1934

Vicente Gallego
César Simón

Elegir un solo poema de un autor al que admiramos deviene casi imposible sin incurrir en la injusticia, y esa injusticia nos concierne directamente, porque incumbe al ámbito de nuestros afectos. Elegir pues un poema predilecto entre todos los que se escribieron en español al correr del siglo veinte, resulta una actividad mucho más cercana al parricidio que a la crítica literaria. Así que aquí estamos, con el cuchillo de Abraham firmemente sujeto por la empuñadura, dispuestos a acometer un sacrificio humano para celebrar el número quinientos de la colección Visor de poesía.

Sin salirme de la generación a la que pertenece César Simón, la llamada por Hortelano del 50, podía haber escogido con la misma convicción varios de los poemas escritos por Francisco Brines, Claudio Rodríguez, o alguno del último libro de Valente. Pero lo cierto es que, con igual entusiasmo, podría quedarme con unos cuantos de cada una de las generaciones que integran nuestra historia literaria más reciente, desde Juan Ramón hasta Carlos Marzal, porque estoy convencido de que el siglo que se nos fue quedará para siempre en la memoria de los lectores.

Si he terminado por elegir «Arco Romano», de César Simón, dejando aparte la evidencia de que se trata de un poema memorable, es porque creo que cometemos un pecado

contra los intereses de nuestras letras al tener postergado a un escritor de su talla: uno de los poetas más radicalmente originales, lúcidos e intensos que he leído.

¿Y por qué «Arco Romano»? No le faltan poemas a César susceptibles de merecer el honor que, modestamente, quiero reconocer en el que nos ocupa, pero había que quedarse con uno y creo que éste, en su breve rotundidad, encierra casi todas las claves de su obra y resume su visión del mundo con diáfana belleza y honda emoción. El arco romano de que trata, en su sobria desnudez radiante, me parece una perfecta encarnación del talante poético de quien lo toma como símbolo de lo que todos somos: un misterio insondable, una rotunda afirmación de luz en mitad de la profunda oscuridad del tiempo que nos enfoca y nos apaga. En todo el poema palpita, sangrante, la robusta inconsciencia que es el ser, y esa respiración pura y generosa que participa por igual de la aceptación y del estupor.

Lleno de versos felices, el poema acuña, en los tres que lo cierran, una de las más hermosas y serenas formulaciones de esa precaria maravilla que es estar vivo. Ahora, él ya no lo está. Y a los que aquí quedamos, se nos encoge el pecho cada vez que lo recitamos en voz alta, como el que pronuncia la dura verdad, como el que desgrana en el oído sordo de su dios la más devota plegaria.

ARCO ROMANO

En medio de las viñas se levanta.
Testimonio de un tiempo, ya es el tiempo.
Permanece, si llueve, solitario;
y solitario cuando quema el sol.

Divide el mundo en dos, insiste y calla,
cerrado, pero abierto el hermetismo
de la interrogación que no se extingue.
Y es excesivo para explicitarlo.
¿Conclusión? Irreal planteamiento.
El arco es como yo, que no concluyo.
Porque fui contra el cielo como el arco:
de vacío a vacío en la belleza,
de la nada a la nada entre la luz.

Antonio Gamoneda
Federico García Lorca

Antes de nada, quiero anotar la muy particular condición de esta antología en que nos encontramos: *un antólogo, un poema.* La obra antológica (selección y colección) no se cumple hasta que no haya actuado el editor (colección) liberado de responsabilidades (en la selección). No sé si el trabajo conjuntado e incomunicado de los participantes resultará significativo; si sé que el procedimiento es original y que no carece de riesgos.

Poeta y libro son unidades (o categorías, como se prefiera) que la historia y la crítica consideran con mayor frecuencia que la de poema, en particular al acercarse a los días contemporáneos. Nada que oponer. Cada vez, aunque los haya, es menos frecuente el poema *total* y más raro el poeta que, si se le resta su mejor poema, no siga siendo el mismo poeta o casi. No logro, en el siglo XX, encontrar poeta español al que esto le ocurra en el mismo grado y forma que a los autores de las *Coplas a la muerte de don Rodrigo Manrique* y del *Cántico espiritual.*

Dicho esto, recordando también que no se trata de señalar el «mejor» ni el «preferido», sino un poema que haya «interesado de manera especial», diré mi selección: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías».*

El poema tiene, articulada, considerable extensión. No creo que esto sea particularmente interesante. Tampoco lo es el que, según pautas elegíacas, esté escrito «en la perspectiva

de la muerte», aunque yo pueda ser particularmente sensible a la causa temática. Por añadidura, no cabe asegurar que el poema esté radical y absolutamente exento de folklore, y esto, en mi estimación, podría ser dato negativo. ¿Dónde está entonces, distinto, en cierto modo, de la calidad intemporal, ese valor que yo atribuyo al texto?

Pienso que la poesía, en este momento, en el de Lorca y, quizá en todos los momentos, debe aplicarse a *activar las tradiciones.* Quiero decir que, bajo pena de, por consabida, dar en reaccionaria, no debe aplicarse a reproducir rasgos tradicionales (formales, semánticos), sino a *movilizarlos.*

En este sentido, resulta evidente el esfuerzo de Lorca (recuérdese que, además, él avisa: «no se trata de surrealismo») por estar en la tradición transformándola. No es el único poema en que lo hace ni él es el único poeta que lo hace, pero se trata de un poema relevante que me ha interesado. De manera especial.

LLANTO POR IGNACIO SÁNCHEZ MEJÍAS

A mi querida amiga
Encarnación López Júlvez

I

LA COGIDA Y LA MUERTA

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana

a las cinco de la tarde.
Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
Lo demás era muerte y sólo muerte
a las cinco de la tarde.

El viento se llevó los algodones
a las cinco de la tarde.
Y el óxido sembró cristal y níquel
a las cinco de la tarde.
Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde,
y un muslo con un asta desolada
a las cinco de la tarde.
Comenzaron los sones de bordón
a las cinco de la tarde.
Las campanas de arsénico y el humo
a las cinco de la tarde.

En las esquinas grupos de silencio
a las cinco de la tarde.
¡Y el toro solo corazón arriba!
a las cinco de la tarde.
Cuando el sudor de nieve fue llegando
a las cinco de la tarde,
cuando la plaza se cubrió de yodo
a las cinco de la tarde,
la muerte puso huevos en la herida
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
A las cinco en punto de la tarde.

Un ataúd con ruedas es la cama
a las cinco de la tarde.
Huesos y flautas suenan en su oído
a las cinco de la tarde.

El toro ya mugía por su frente
a las cinco de la tarde.
El cuarto se irisaba de agonía
a las cinco de la tarde.
A lo lejos ya viene la gangrena
a las cinco de la tarde.
Trompa de lirio por las verdes ingles
a las cinco de la tarde.
Las heridas quemaban como soles
a las cinco de la tarde,
y el gentío rompía las ventanas
a las cinco de la tarde.
A las cinco de la tarde.
¡Ay qué terribles cinco de la tarde!
¡Eran las cinco en todos los relojes!
¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

2

LA SANGRE DERRAMADA

¡Que no quiero verla!

Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.

¡Que no quiero verla!

La luna de par en par.
Caballo de nubes quietas,

y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras.

¡Que no quiero verla!
Que mi recuerdo se quema.
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!

¡Que no quiero verla!

La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.
No.
¡Que no quiero verla!

Por las gradas sube Ignacio
con toda su muerte a cuestas.
Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡No me digáis que la vea!
No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza;
ese chorro que ilumina
los tendidos y se vuelca

sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta.
¡Quién me grita que me asome!
¡No me digáis que la vea!

No se cerraron sus ojos
cuando vio los cuernos cerca,
pero las madres terribles
levantaron la cabeza.
Y a través de las ganaderías,
hubo un aire de voces secretas,
que gritaban a toros celestes,
mayorales de pálida niebla.

No hubo príncipe en Sevilla
que comparársele pueda,
ni espada como su espada
ni corazón tan de veras.
Como un río de leones
su maravillosa fuerza,
y como un torso de mármol
su dibujada prudencia.
Aire de Roma andaluza
le doraba la cabeza
donde su risa era un nardo
de sal y de inteligencia.
¡Qué gran torero en la plaza!
¡Qué buen serrano en la sierra!
¡Qué blando con las espigas!
¡Qué duro con las espuelas!
¡Qué tierno con el rocío!
¡Qué deslumbrante en la feria!
¡Qué tremendo con las últimas
banderillas de tiniebla!

Pero ya duerme sin fin.
Ya los musgos y la hierba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera.
Y su sangre ya viene cantando:
cantando por marismas y praderas,
resbalando por cuernos ateridos,
vacilando sin alma por la niebla,
tropezando con miles de pezuñas
como una larga, oscura, triste lengua,
para formar un charco de agonía
junto al Guadalquivir de las estrellas.

¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!
¡Oh sangre dura de Ignacio!
¡Oh ruiseñor de sus venas!

No.
¡Que no quiero verla!
Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la beban.
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata.
No.
¡¡Yo no quiero verla!!

3

CUERPO PRESENTE

La piedra es una frente donde los sueños gimen
sin tener agua curva ni cipreses helados.

La piedra es una espalda para llevar al tiempo
con árboles de lágrimas y cintas y planetas.

Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas
levantando sus tiernos brazos acribillados,
para no ser cazadas por la piedra tendida
que desata sus miembros sin empapar la sangre.

Porque la piedra coge simientes y nublados,
esqueletos de alondras y lobos de penumbra;
pero no da sonidos, ni cristales, ni fuego,
sino plazas y plazas y otras plazas sin muros.

Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.
Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su figura:
la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.

Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca.
El aire como loco deja su pecho hundido,
y el amor, empapado con lágrimas de nieve,
se calienta en la cumbre de las ganaderías.

¿Qué dicen? Un silencio con hedores reposa.
Estamos con un cuerpo presente que se esfuma,
con una forma clara que tuvo ruiseñores
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo.

¿Quién arruga el sudario? ¡No es verdad lo que dice!
Aquí no canta nadie, ni llora en el rincón,
ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente:
aquí no quiero más que los ojos redondos
para ver ese cuerpo sin posible descanso.

Yo quiero ver aquí los hombres de voz dura.
Los que doman caballos y dominan los ríos:
los hombres que les suena el esqueleto y cantan
con una boca llena de sol y pedernales.

Aquí quiero yo verlos. Delante de la piedra.
Delante de este cuerpo con las riendas quebradas.
Yo quiero que me enseñen dónde está la salida
para este capitán atado por la muerte.

Yo quiero que me enseñen un llanto como un río
que tenga dulces nieblas y profundas orillas,
para llevar el cuerpo de Ignacio y que se pierda
sin escuchar el doble resuello de los toros.

Que se pierda en la plaza redonda de la luna
que finge cuando niña doliente res inmóvil;
que se pierda en la noche sin canto de los peces
y en la maleza blanca del humo congelado.

No quiero que le tapen la cara con pañuelos
para que se acostumbre con la muerte que lleva.
Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el mar!

4

ALMA AUSENTE

No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.

No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.

No te conoce el lomo de la piedra,
ni el raso negro donde te destrozas.
No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.

El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y montes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre.

Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

1935

Pablo García Baena
Luis Cernuda

El centenario de Luis Cernuda que celebramos en este año, me hace escoger en el difícil azar de la elección, un poema suyo. Sé que no soy justo ni siquiera verdadero en este juego y hasta mi fervor juvenil por Cernuda no es el mismo ahora, aunque sí mi fidelidad. Pero los naipes —los poemas— marcados serían legión y el tiempo del recuerdo juega a favor del sevillano desdeñoso.

Varios cementerios, sin duda ingleses, jardines semiocultos junto al tráfico de la ciudad, tienden sus ramas sedantes por la obra de Luis Cernuda. No son lugares de muerte, sino de descanso y sosiego, con niños jugando y mayores sentados en los bancos en espera, ni alargada, ni impaciente. Paz es lo que piden los borrosos nombres y las verjas musgosas. Así vi el de Oxford, junto al gótico y el de Newcastle, de guijarros blancos entre el césped. Nada más opuesto al camposanto de Torremolinos, alegre de flores como un cuadro naïf, abierto y alto al orear marino, escenario de la *Elegía anticipada.* Vicente Aleixandre equivocó el lugar, creyendo reconocer en lo que no se nombra el cementerio inglés de Málaga.

Camino de la playa, abierto en la dominante roca, a diario pasa junto a las tapias de cal la juventud del deseo y la guitarra. Allí Luis, si allí descansara, *donde el amor fue suyo un día,* no sentiría la soledad.

ELEGÍA ANTICIPADA

Por la costa del sur, sobre una roca
Alta junto a la mar, el cementerio
Aquel descansa en codiciable olvido,
Y el agua arrulla el sueño del pasado.

Desde el dintel, cerrado entre los muros,
Huerto parecería, si no fuese
Por las losas, posadas en la hierba
Como un poco de nieve que no oprime.

Hay troncos a que asisten fuerza y gracia,
Y entre el aire y las hojas buscan nido
Pájaros a la sombra de la muerte;
Hay paz contemplativa, calma entera.

Si el deseo de alguien, que en el tiempo
Dócil no halló la vida a sus deseos,
Puede cumplirse luego, tras la muerte,
Quieres estar allá solo y tranquilo.

Ardido el cuerpo, luego lo que es aire
Al aire vaya, y a la tierra el polvo,
Por obra del afecto de un amigo,
Si un amigo tuviste entre los hombres.

Y no es el silencio solamente,
La quietud del lugar, quien así lleva

Tu memoria hacia allá, mas la conciencia
De que tu vida allí tuvo su cima.

Fue en la estación cuando la mar y el cielo
Dan una misma luz, la flor es fruto,
Y el destino tan pleno que parece
Cosa dulce adentrarse por la muerte.

Entonces el amor único quiso
En cuerpo amanecido sonreírte,
Esbelto y rubio como espiga al viento.
Tú mirabas tu dicha sin creerla.

Cuando su cetro el día pasa luego
A su amada la noche, aún más hermosa
Parece aquella tierra; un dios acaso
Vela en eternidad sobre su sueño.

Entre las hojas fuisteis, descuidados
De una presencia intrusa, y ciegamente
Un labio hallaba en otro ese embeleso
Hijo de la sonrisa y del suspiro.

Al alba el mar pulía vuestros cuerpos,
Puros aún, como de piedra oscura;
La música a la noche acariciaba
Vuestras almas debajo de aquel chopo.

No fue breve esa dicha. ¿Quién pretende
Que la dicha se mida por el tiempo?
Libres vosotros del espacio humano,
Del tiempo quebrantasteis las prisiones.

El recuerdo por eso vuelve hoy
Al cementerio aquel, al mar, la roca
En la costa del sur: el hombre quiere
Caer donde el amor fue suyo un día.

De *Como quien espera el alba,* 1947

Antonio García Berrio
Francisco Brines

Por esta vez al menos, seré indisciplinado: he decidido no ajustarme a la convocatoria de Visor. Que se pida a cualquier lector entrado en años —y aún más, como yo mismo, si profesa y subsiste precisamente de ser lector: profesor de Literatura— que decida cuál ha sido el poema favorito de su vida, y que por añadidura lo justifique en un par de cuartillas, es forzar a imposibles. Si intento recordar ahora los poemas que me fueron esenciales en el paso del tiempo, a la memoria del corazón le vienen muchos, tantos y tan amados que no sabe decidirse resueltamente por uno solo de ellos; lo confieso. (Tampoco creo que será el mío caso único en esto). Voy a elegir, así, un buen poema —el que muchos, incluso el propio creador, tienen por su momento más acabado de poesía— del autor que ahora leo a diario con la redoblada concentración de lector encantado y del crítico que escribe sobre él un libro próximo: «Desde Bassai y el mar de Oliva», en *El Otoño de las Rosas* de Francisco Brines.

El poema es, para empezar, *literariamente* significado y significativo tanto en el conjunto de la obra de Brines, como en las ricas asociaciones de intertextualidad que incluye. Sintetiza en perfección de fluencia emotiva —es decir, sin residuo de esfuerzo conceptual— lo que constituye el núcleo mítico, sentimental e imaginario, que ha alimentado en

unidad de variaciones el «mundo» consolidado en «obra» del poeta. Primero, la constante eternamente evocada de su amor de por vida a D.K., en el idealizado viaje real por las ensoñaciones del Archipiélago. «Era en aquel viaje por las tierras dormidas de la Arcadia...»—, con las mediaciones de Winckelmann a Hölderlin en mano. Después, en la segunda estrofa, lo que había sido anterior en el tiempo vivido —«Y antes vi el mar, en esas horas solas de la siesta...»: noticias sobre la sagrada raíz «ingenua» de Brines en sus estaciones de inocencia en el seguro de su Elca familiar, significada en perfección de síntesis marina («y sólo existe el mar», aquí; pero también mucho antes en *Palabras a la oscuridad,* el *ritornello* del poema «Elca»: «Porque todo va al mar»).

Sublime ingenuidad de Elca, la piedra de toque «ética» a lo largo de la melancólica experiencia «sentimental» de Brines (Schiller aquí también conceptualmente, como en la clave «ingenua» de antes). Por último, tercera estrofa, el desenlace de este nuevo ejercicio de reverberaciones en el *tiempo* (constante universal también, semantizada, temática, de Brines): el yo desvanecido tras la «pérdida» —«a ese que fui, y se murió de mí y es ya mi inexistencia»—. Pero la cima del interés en la noticia literaria del texto viene con esa suerte de estrambote que cierra la composición. También es esta la coronación de su clave poética (la confidencia personal me la ha hecho Brines, rememorando una pregunta reciente de Carnero sobre el poema que prefería de Cernuda). El calco de Cernuda aporta aquí, a juicio del autor, la razón general de su poética: «Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde, / y no existió la tarde».

Reconozco también gustosamente que lo que la composición tiene para mí de *poético,* más allá de la perfección ejemplar con que Brines resuelve en este texto sobresaliente los consabidos formantes habituales de su estética personal

—a saber, la selección de una espontaneidad mediativa logradamente coloquial, que perfecciona también en esto la renovación estilística moderna de signo anglosajón iniciada en nuestra lírica por Salinas y Cernuda—, procede en buena parte también de mi concentración crítica actual en la obra de Brines. La afortunada condición de «crítica convivida» a la que quise acoger no hace mucho aún los mejores aciertos de mi libro *Forma interior* sobre la suprema voz poética de Claudio Rodríguez, se ve renovada ahora cuando constato, día tras día, la espontánea perfección en la *obra total* de Brines. Porque el sabio talante sensitivo de Francisco Brines, en vida como en obra, sustenta el núcleo humano, estético como ético, más inatacable de su legado poético *moderno* para los lectores *contemporáneos*, en estos albores de ahora, con el siglo que empieza, de una probable Edad nueva de la Cultura.

DESDE BASSAI Y EL MAR DE OLIVA

Era en aquel viaje por las tierras dormidas de la Arcadia,
para encontrar el templo en donde floreciera la primera
sonrisa del capitel de acantos (o de rosas),
allí donde la ausencia adusta del cestillo era un canto de
fuego y de cigarras.
Las columnas de piedra sostenían el pájaro y el cielo.
Los pájaros azules, el cielo derribado.
El féretro estival del tiempo destruido. Y todo se perdía y era
eterno.
Yo miraba en tus ojos el mundo que era estable y muy
viejo, y tú sonabas sólo como la juventud.

Y antes vi el mar, en esas horas solas de la siesta,
cuando el sol enloquece su extensa superficie, y brilla en aire de oro suspendido
esa frescura eterna que hace dioses muy niños los ojos del que mira,
cuando llegan veloces y pausadas las velas lejanísimas,
y sólo existe el mar, el cuerpo de una gloria azul e inacabable,
y aquel que lo contempla con ojos escondidos, y la mirada ardiente:
el muchacho, con un secreto amor también inacabable de sí mismo,
porque el mundo y la vida se hospedan sólo en él.
Y nadie aún existía que a él le desplazara, ni tu humana hermosura.

Sigue aún el mar, pero no la mirada, ni las velas,
y el templo, con las puertas cerradas, es triste, y es católico.
Alguien me dio un abrazo de adiós definitivo en un andén muy agrio
y en los espejos busco, y araño, y no lo encuentro
a ese que fui, y se murió de mí, y es ya mi inexistencia.
Lo siento más extraño que a mí mismo
cuando tienda a saberme desde mi ceguedad y todo sea el hueco,
y esto es así porque percibo un resto muy breve de su luz todavía.

Yo sé que olí un jazmín en la infancia una tarde, y no existió la tarde.

De *El otoño de las rosas,* 1986

Carlos García Gual
Antonio Machado

La muerte de Rubén Darío, en su Nicaragua natal, en 1916, produjo una honda impresión en numerosos escritores españoles y motivó una larga serie de trenos y elegías. Este poema de Machado quedó recogido luego en la última sección —la titulada *Elogios,* tan espléndida en su conjunto de evocaciones personales— de su libro *Soledades, galerías y otros poemas.* (Allí está colocado después de otro poema dedicado también «Al maestro Rubén Darío» y escrito unos diez años antes; el que comienza: «Este noble poeta que ha escuchado / los ecos de la tarde y los violines / del otoño en Verlaine...»).

El poema expresa una vez más, en hondo y sentido homenaje, el inmenso afecto de Machado hacia quien fuera el gran renovador de toda la poesía española, destacando su papel de guía y capitán por los nuevos caminos de la poética y la música. A su espléndida maestría en el arte de la música —verbal y poética— alude el poema al comienzo y al final. En cuanto a su forma quiere, pienso, destacar otro aspecto esencial de Rubén Darío: su clasicismo pagano.

Evitando la retórica parnasiana, pero sugiriendo algunos ecos, Machado escribe un inolvidable elogio del poeta desaparecido. No lo hace en el metro epigramático más clásico (hexámetro y pentámetro), sino en versos alejandrinos, que

también guardan en su pausado ritmo cierto aroma clásico. En dieciséis versos compone un original epitafio de singular nostalgia y magnífica eufonía.

En su equilibrada estructura late una refinada serenidad clásica. (Recordemos con qué gestos serenos en los epitafios y los relieves funerarios helénicos, el poema claramente se escinde en dos secciones de ocho versos. En la primera parte, por medio de preguntas, invoca al que se fue a un viaje sin retorno. En la segunda exige un fúnebre lamento por él a «los corazones de todas las Españas». En el magnífico epitafio resuenan los nombres de tres dioses griegos: Dionysos, Apolo y Pan. (Y no hay la menor nota cristiana). Hay, en la mención de Dionysos, como dios que muere y renace con cada primavera, una alusión a la resurrección. Y también una clara alusión a otro mito: el de la búsqueda de la Fuente de la Juventud, cuyas aguas ofrecen la inmortalidad. (Esa búsqueda de la juventud perdida que había sido un tema recurrente en la poesía de Rubén). Ambos mitos son aquí tan sólo señuelos de la nostalgia.

Si en la primera parte del poema se insiste en la imagen del viaje, un claro eufemismo para presentar a Rubén Darío como un intrépito capitán de ultramar, peregrino hacia su «soñada Florida», la segunda recoge en frase rotunda el hecho real:

> «Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro,
> esta nueva nos vino atravesando el mar.»

Por otra parte, la evocación de Rubén Darío como el gran príncipe de la música, tanto la apolínea música de la lira como de la agreste flauta pánica, nos recuerda en algún discreto eco el «Responso a Verlaine», donde Rubén celebró con vibrante impulso trenódico la magia del poeta francés:

«Padre y maestro mágico, lirióforo celeste,
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador...»

Ciertamente el epigramático lamento de Machado es mucho más sobrio que el resonante y fervoroso «Responso» al «Panida Verlaine», y se construye con una métrica muy distinta, pero uno y otro poema convergen en rememorar al gran poeta desaparecido como un genial maestro de la música. (Con la lira y la flauta, e incluso el sistro y el tambor, instrumentos dionisíacos). También Rubén Darío aludía en sus estrofas de festivo ritmo a «la harmonía sideral» (que no es otra que la pitagórica «música astral»). La palabra «armonía» (con o sin h inicial) es frecuente en los versos de Rubén. Cierto que el bohemio Verlaine parecía estar más próximo, en vida y obra, al dios Pan y sus sátiros que el diplomático nicaragüense. Pero Rubén, ciertamente, tuvo un ánimo dionisíaco; aunque sus poemas tuvieran apolínea claridad y escaso patetismo. Con sus entusiasmos fervorosos y sus prontas melancólicas, agudizadas con los años, en su vida y su poesía, pudo sentirse un cordial alumno del dios del vino, del entusiasmo y de la máscara.

Si a la muerte de cada poeta perece con él su «mundo mago», la del fastuoso Rubén Darío, «el de las piedras preciosas» (al decir de Amado Nervo), era más que ninguna digna de lamentos. Pero el señor de la armonía, jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares, capitán de la poesía, dejaba tras de sí una obra de insuperable musicalidad. Sólo Apolo o Pan, debería decirse en su epitafio, merecerían competir con el maestro muerto. (Quien, por otro lado, dejaba una larga turba de émulos en la poesía española).

El poema de Machado, al evocarlo a la sombra emblemática de los nombres de tres dioses paganos, destaca el fi-

lohelenismo que Rubén Darío profesó en su poética. Aunque su helenismo y su estética pagana tuvieran, como él mismo advertía, un fuerte perfume francés y cierto regusto parnasiano, eso no empaña en absoluto su anhelo clásico ni la vivaz impronta de la mitología clásica en su poesía. No fue ni un erudito ni un pedante neoclásico. Rubén Darío unía la sincera pasión por la belleza antigua (y el imaginario griego) con un sentido muy moderno de la expresión poética, en esa música suya, tan personal, que impregna sus versos, tan variados e iridiscentes, de sonora elegancia y de una especial clara armonía.

En sus versos Antonio Machado alude a todo eso, de un modo espléndido y con un sentimiento sincero que chispea incluso tras su sobria e inevitable retórica. Los epitafios pertenecen a un género poético muy tradicional, y son siempre pródigos en clichés retóricos. Pero más allá de los tópicos usuales, éste breve poema posee una rara intensidad, un singular gusto clásico y una estupenda eufonía —sobre todo en los versos iniciales— que lo hacen extremadamente singular en la poesía castellana.

A LA MUERTE DE RUBÉN DARÍO

Si era toda en tu verso la armonía del mundo,
¿dónde fuiste, Darío, la armonía a buscar?
Jardinero de Hesperia, ruiseñor de los mares,
corazón asombrado de la música astral,
¿te ha llevado Dionysos de su mano al infierno
y con las nuevas rosas triunfante volverás?
¿Te han herido buscando la soñada Florida,

la fuente de la eterna juventud, capitán?
Que en esta lengua madre la clara historia quede;
corazones de todas las Españas, llorad.
Rubén Darío ha muerto en sus tierras de Oro,
esta nueva nos vino atravesando el mar.
Pongamos, españoles, en un severo mármol,
su nombre, flauta y lira, y una inscripción no más:
nadie esta lira pulse, si no es el mismo Apolo,
nadie esta flauta suene, si no es el mismo Pan.

De *Soledades, Galerías y otros poemas* (2.ª ed.), 1919

Luis García Jambrina
Claudio Rodríguez

Leí por primera vez este primer poema —o fragmento— de *Don de la ebriedad* justo a la misma edad a la que Claudio Rodríguez lo escribió, y aún sigo experimentando, cuando lo releo, el mismo deslumbramiento que a los diecisiete años. Llegué a aprendérmelo de memoria, y lo recitaba en mis paseos solitarios por las orillas del Duero o, campo a través, por la provincia de Zamora, sin saber que su autor lo había compuesto mientras caminaba por esos mismos parajes. No hace falta decir que su lectura fue, para mí, una auténtica revelación, la iniciación en un mundo del que, hasta entonces, nada sabía, y que, por supuesto, apenas entendía. Y tal vez ello explique mi dedicación posterior al estudio de este autor y mi abandono inmediato de todo intento de escribir poesía. Por suerte, este poema nos invita a *participar* de la experiencia poética a través del lenguaje o, mejor dicho, dentro del lenguaje.

El yo lírico canta aquí la esencia de la poesía y la *ebrietas* de la que ésta dimana. «Poesía —adolescencia— como un don», nos explica Claudio Rodríguez; «y ebriedad como un estado de entusiasmo, en el sentido platónico, de inspiración, de rapto, de éxtasis, o, en la terminología cristiana, de fervor». En concreto, este primer *canto* del libro presenta al poeta en actitud de espera y de asombro ante el mundo. Nos habla

también del acto creador como un acto de entrega en el que el creador se funde con las cosas y se disuelve en ellas, de la misma forma que la claridad se quema a sí misma al cumplir su obra. Por eso, la claridad es «mortal como el brazo de las hoces», y, a la vez, es eterna, «abrazo hasta el fin que nunca afloja». Y es que, en efecto, el proceso de creación lleva, por un lado, a perderse en las cosas y, por otro, a salvarse en ellas. De hecho, existe una marcada tensión entre la conciencia de muerte o disolución del yo y el sentimiento de plenitud o salvación personal.

Estamos, por lo demás, ante un mundo primigenio, un mundo visto en estado naciente, en su pureza y belleza originarias, iluminado o traspasado por una luz anterior a toda creación. Se trata, por tanto, de ese instante privilegiado en el que parece que las cosas acontecen por vez primera y la belleza del mundo se revela. Es el advenimiento de la claridad, y, con él, el deseo de entrega, la búsqueda de la armonía y la unión del poeta con la naturaleza, con las cosas, en medio de una intensa turbación o desarreglo de los sentidos. De ahí su tono exaltado e irracional, sus expresiones paradójicas —«Así amanece el día; así la noche»— y sus deslumbrantes imágenes, de carácter visionario. Mediante ellas, el poeta tiene que explicar lo que no sabe, expresar una realidad superior que lo desborda y que desconoce.

Este poema, por otra parte, constituye una especie de «obertura» de *Don de la ebriedad* —y, en realidad, de toda la obra de Claudio Rodríguez— en la que, además de dar la pauta melódica y tonal, se señalan y anticipan algunos de sus motivos centrales, esos que, de una manera u otra, se desarrollan y repiten —o se añoran— a lo largo de toda su trayectoria, ésa aventura del conocimiento que va de la *ebriedad* a la *leyenda*, o, si se prefiere, de *don de la ebriedad* a «¿dónde la ebriedad?». Por último, me gustaría recordar que

sobre los primeros versos de este texto fundador e inaugural otros poetas han descrito todo tipo de versiones y variaciones, que van desde la parodia y la recreación hasta la parafrasis y el homenaje, una prueba más de que nos encontramos ante un poema único y decisivo, una de las cimas de la poesía española y universal de todos los tiempos. Un poema, en definitiva, que no parece de este mundo, y, en buena parte o en cierto modo, no lo es.

SIEMPRE LA CLARIDAD VIENE DEL CIELO

Siempre la claridad viene del cielo;
es un don: no se halla entre las cosas
sino muy por encima, y las ocupa
haciendo de ello vida y labor propias.
Así amanece el día, así la noche
cierra el gran aposento de sus sombras.
Y esto es un don. ¿Quién hace menos creados
cada vez a los seres? ¿Qué alta bóveda
los contiene en su amor? ¡Si ya nos llega
y es pronto aún, ya llega a la redonda
a la manera de los vuelos tuyos
y se cierne, y se aleja y, aún remota,
nada hay tan claro como sus impulsos!
Oh, claridad sedienta de una forma,
de una materia para deslumbrarla
quemándose a sí misma al cumplir su obra.
Como yo, como todo lo que espera.
Si tú la luz te la has llevado toda,
¿cómo voy a esperar nada del alba?

Y, sin embargo —esto es un don—, mi boca
espera, y mi alma espera, y tú me esperas,
ebria persecución, claridad sola
mortal como el abrazo de las hoces,
pero abrazo hasta el fin que nunca afloja.

De *Don de la ebriedad*, 1953

Luis García Montero[1]
Rafael Alberti

A Rafael Alberti le gustaba recitar de memoria sus poemas preferidos. Las conversaciones con Rafael, en una casa, en un bar o en un coche, se convertían siempre en un recital improvisado. Pasábamos de las ideas a los ejemplos, de los gustos a las demostraciones, de las teorías a los hechos, y una alusión a la maravilla de los clásicos acababa en un soneto de Garcilaso, o un debate sobre el simbolismo terminaba en el recuerdo de un poema de Verlaine. Decir poemas de memoria sólo es el testimonio natural de la importancia que la poesía ha tenido en nuestras vidas. Las citas, como recuerdos familiares, se cuelan en las conversaciones. Cada tiempo tiene una antología precisa, unos poemas recurrentes, que alcanzan el poder evocador de una buena fotografía; y al volver a leerlos nos devuelven a ese tiempo, añadiendo una azarosa significación personal a su atmósfera literaria. Hay versos del cancionero medieval, de Garcilaso, de Góngora, de Rimbaud o de García Lorca que me devuelven a algunas casas de los años 80, a algunos bares, a largos viajes en coche, compartidos con la poesía y con la imagen vivísima de Rafael Alberti.

El poema de Rafael que yo he recitado más veces de memoria es «A Niebla, mi perro». A él le gustaba escucharlo, porque no forma parte de su literatura más famosa. La

obra de Rafael está llena de rincones, y suelen pasar desapercibidos entre los libros destacados por el gusto público. La gente cita *Marinero en tierra,* o *Sobre los ángeles,* o *A la pintura,* según le gusten las canciones neopopulares, el irracionalismo metafórico o la destreza clásica. Su magisterio estilístico recorre casi todos los itinerarios de la lírica del siglo XX. Sin embargo, la huella más profunda de Rafael Alberti en la poesía española contemporánea es posible que debamos buscarla en uno de los rincones menos famosos de su obra: el de la poesía política de carácter no popular, el de la poesía como forma de conocimiento y de reflexión moral.

Cuando publicó «A Niebla, mi perro», en febrero de 1937, en la revista *Hora de España,* la guerra civil exigía de los poetas una apuesta grandilocuente por la victoria y el heroísmo. Alberti escribió poemas sencillos sobre la vida cotidiana en la guerra, y eligió con frecuencia un tono reflexivo, de indagación histórica en los sentimientos personales, tono que ya había usado en sus poemas sobre «La familia». En este poema, que le dedica a Niebla, un perro que le regaló Pablo Neruda y que le acompañó durante la guerra en Madrid, aparece un niño mirando las batallas aéreas. Los niños de la guerra que después se hicieron poetas (Ángel González, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, José Manuel Caballero Bonald) supieron entender bien el diálogo entre poesía e historia que había propuesto Rafael Alberti, sobre todo en su libro *De un momento a otro,* en el que fue incluido el poema a Niebla. Ese diálogo ha sido fundamental también para mí a la hora de elegir mi tradición.

---

[1] No nos ha sido posible, por motivos autoriales, la reproducción del poema.

C. García Moral
José Manuel Caballero Bonald

En el último libro de poesía publicado por José Manuel Caballero Bonald, *Diario de Argónida* (1997), destaca sobre todas las virtudes que siempre ha mostrado el autor jerezano, la nostalgia. Nostalgia del mar, de la naturaleza, de su Andalucía en general y de Doñana en particular, pero hay en este libro un poema, también lleno de nostalgia, que es un ajuste de cuentas con su pasado generacional. La primera vez que lo leí no pude más que recordar otro poema anterior suyo, "Me pido cuentas", del libro *Pliegos de cordel* escrito 40 años antes, en el que escribía: "bauticé con escombros / la personal historia / de mi vida (...) ahora / entro a saco en mi vida / me pido cuentas, pongo / mis años de testigo, / ..."

Ya nos advirtió Valéry que la creación literaria nunca se interrumpe, que simplemente se continúa o se transforma. Así Caballero añade las experiencias vividas, llenas de melancolía y de nostalgia a sus experiencias vitales; con desaliento y sinceridad nos cuenta las aventuras de toda una generación descritas con distancia y ternura. La literatura, escribió C.B., es una suma de justificaciones privadas, algo así como la recreación artística de una decantación de experiencias. No parece improbable, en este sentido, que el escritor pueda recuperar muchos empolvados, olvidados datos de su propia biografía registrados en su obra: por ahí debe de andar quien

uno fue, más o menos disfrazado de protagonista. La literatura también supone entonces un sistema de reversión de la realidad privada y de la realidad colectiva. De la singularidad a la historia común pasando desde la arrogancia a la transgresión delicada. Su propia profecía es la memoria. Memoria consecuente, sincera y crítica. Irónica y paródica. Hacer un retrato de toda una generación en unos pocos versos tan honrados como explícitos, tan leales, tan inteligentes como sinceros, tan sugerentes no pueden dejar de ser recordados.

MEMORIAL

Restauraron en su común historia
los desperdicios de la vida.
Un sabio y arrogante
culto a la transgresión, no ajeno
a la delicadeza de los gestos, los hizo
más insolentes y nocturnos, más ufanos también
de sus estratagemas combativas.

La clandestinidad, los quehaceres burgueses
enemistados con la militancia,
los dispendios etílicos, la dejación
de los legados familiares, perpetraron
el código sutil de una conducta sagazmente instalada
entre la petulancia y la solvencia.

Usa la vida para envenenarte
mientras puedas, salta
a la parte contraria mientras puedas.

Así llegaron a la madurez
con escaso remordimiento y abnegación ninguna,
dotados de una acumulativa provisión
de denuedos, cansancios, sucedáneos
presuntos de mesuras.

Pero otra vez la historia fue una rémora
cultural: hicieron lo imposible
por seguir siendo oráculos, dioses
en un mísero reino de rufianes.

¿Quién entre todos ellos supo que alguna vez
sería promovido el rango de arquetipo?
¿Sólo quizá los que un día eligieron
irrevocablemente su propia destrucción?

Ni los supervivientes han llegado a saberlo.

De *Diario de Argónida,* 1997

Miguel García-Posada
Leopoldo Panero

Conocí este poema en 1961 y desde entonces no ha dejado de acompañarme, como otras composiciones de su autor. Más allá de los autos de fe familiares y de las insidias de la historia, la verdad es que algunos de los versos de Leopoldo son memoria poética de nuestra lengua, aunque crítico haya que no piense así. Los dedicó el autor a su hermano mayor Juan, también poeta, de quien fue inseparable y que murió muy joven, en accidente de carretera (1908-1937), de donde el título. El poema fue escrito en 1938 y constituyó, para el autor, el primero de una nueva etapa en su poesía: «La gran oleada de dolor español —escribió— nos sumerge a todos hasta la entraña misma de la vida. Con los materiales de este dolor se hará en lo sucesivo la obra poética de los supervivientes. A mí personalmente me afectó de una manera contundente y directa con la muerte, ocurrida en 1937, de mi hermano Juan... De un golpe todo se hundía y desaparecía. Escribí entonces, hacia 1938, los primeros versos salidos de mi pluma desde 1936. Pienso que son ellos... (estos aquí reproducidos) la clave espiritual e íntima de buena parte de mi obra posterior».

¿Cuál es la clave de este hermoso poema, la clave o las claves, los elementos que fundamentan su sustantiva poeticidad? A mi juicio, son varios. En primer lugar, la forma y tono que posee de oración: «casi sin voz, el labio reza», dice el penúltimo

verso. Algunos críticos han visto en esta condición de rezo, de oración, una de las más pertinentes características de la entera poesía de Panero. Poesía que ruega, impetra, suplica, pero rara vez se vuelve grandilocuente y fustigadora (y cuando ocurre no nos las habemos con el mejor Panero). Esta estructura de oración condiciona su mismo fraseo, que se funda en la anáfora «A ti», que vertebra toda la arquitectura del poema, el cual se deja dividir, al menos provisionalmente, en tres partes según su ausencia o su presencia: *vs.* 1-40; 41-60; y 61-64. Estos cuatro últimos versos resumen todo el poema y condensan su sentido de soledad profunda, la del sujeto que lo emite, así como expresan su mensaje: una oración, cuya primera acción verbal explícita no se produce hasta el v. 46, amplificada por el v. 48, pero que donde se formula con nitidez es en el último verso y solo en él: «acompaña mi soledad». Aunque hay que hacer notar que los cuatro primeros versos, lapidarios —lápida *in memoriam*—, poseen autonomía suficiente, y son estructuralmente simétricos respecto de los cuatro últimos. La puntuación confirma esta disposición del poema, que quedaría entonces realmente dividido en cuatro secciones: *vs.* 1-4, 5-40, 41-60 y 61-64. El repetitivo fraseo y su ceñida sintaxis dan a la composición un aire de letanía casi litúrgica, dolorosa, contenida, suplicante, oracional al cabo, de la que es claro síntoma la frase «a ti para siempre jamás». Por lo demás, la anáfora se da en otras secuencias, condensadas en «cuando... cuando... cuando» (*vs.* 23, 25 y 29), y «vaya en silencio... vaya en silencio» (*vs.* 46 y 49), reforzadas por la doble partícula comparativa «como».

Hay que destacar también la estrofa empleada por el autor: redondillas con los pares en aguda según el modelo sancionado por Rubén Darío en su «Canción de Otoño en Primavera» («Juventud, divino tesoro...»). El modelo se altera solo en dos ocasiones: en las estrofas 2 y 3 y 8 y 9, de la parte más extensa del poema, que seguramente ha modulado el

poeta con rimas llanas en los pares para evitar el posible sonsonete y acentuar esa sensación de susurro («vaya en silencio mi dolor», «vaya en silencio mi palabra»), y acaso también para reforzar la condición autónoma de la estrofa inicial. Rezo, letanía, oración, donde suena el hiriente doblar de los agudos, eneasílabos, no octosílabos, y por eso más graves, más acordes con su música funeral, de contenido soliloquio.

Sin ánimo de «destrozar» el poema valgan también como recursos muy efectivos su aparente sencillez en las comparaciones: «dolor como el roble» (v. 6), «bueno como la encina» (10), «descansar, / como la tarde...» (vs. 43-44), «mi dolor / como el viento...» (vs. 46-47), «mi palabra, / como la nieve...» (vs. 49-50). Estos elementos, unidos a la sencillez casi coloquial de muchos versos («valiente en la inocencia», «secreto en el decir», «mi palabra más sencilla / es la misma de la niñez»), todo él dotado de una intensa conciencia de temporalidad (el poeta de hoy se dirige al «adolescente del ayer») lo remiten a la poética de Antonio Machado, que fue el reconocido maestro de la madurez de Panero. La deuda rítmica con Rubén es menor, pese al modelo métrico, y aquí habría que dejar constancia de cómo la fluidez de los encabalgamientos actúa de eficaz amortiguardor de la sonoridad del poema.

Juan Panero se alza así en la muerte casi como un santo, un modelo de pureza (v. 61), «adolescente del ayer», «Adolescente en sombra», que recibe el ruego, el rezo del poeta «huérfano» por su ausencia, pues su evocada palpitación existencial fue en vida esencial para él, que se encuentra ya desarraigado del mundo y carente de la fe que quisiera poseer. El hermano muerto está ya en la otra orilla, según vaga alusión clásica, su identidad es borrosa, pero es el único destinatario de esta oración elegíaca dicha en la soledad más profunda.

Más consideraciones cabría hacer todavía de orden gramatical y simbólico, pero el presente comentario solo ha

querido poner de manifiesto algunas de las claves de la esencial poeticidad de esta admirable composición.

ADOLESCENTE EN SOMBRA

A ti, Juan Panero, mi hermano,
mi compañero y mucho más;
a ti tan dulce y tan cercano;
a ti para siempre jamás.

A ti que fuiste reciamente
hecho de dolor como el roble,
siempre pura y alta la frente,
y la mirada limpia y noble;

a ti nacido en la costumbre
de ser bueno como la encina;
de ser como el agua en la cumbre,
que alegra el cauce y lo ilumina;

a ti que llenas de abundancia
la memoria del corazón;
a ti, ceniza de mi infancia
en las llanuras de León;

desamparada y dura hombría
donde era dulce descansar,
como la tarde en la bahía,
desde el colegio, junto al mar;

viejos domingos sin riberas
en la vieja playa de Gros,

cuando quedaban prisioneras
las palabras entre los dos;

cuando era suave y silenciosa
la distancia que ya no ves;
los pinares de fuego rosa
y la espuma de nuestros pies;

cuando era el alma lontananza
y era tan niña todavía
entre mis huesos la esperanza
que hoy se torna melancolía...

Allá en la falda soñolienta
del monte azul, en la penumbra
del corazón, se transparenta
el hondo mar que Dios alumbra;

y ese dolor que el alma nombra;
¡esa pesadumbre de ser
detrás de los muros en sombra
adolescente del ayer!

A ti, valiente en la inocencia,
a ti, secreto en el decir;
y voluntad de transparencia
igual que un ciego al sonreír;

a ti el primero, el siempre amigo,
vaya en silencio mi dolor
como el viento que esponja el trigo
y remeje con él su olor;

vaya en silencio mi palabra,
como la nieve al descender
duerme la luz, para que abra
la fe mi sueño y pueda ver.

De tu tristeza sosegada
y de tu camino mortal
ya no recuerdo tu mirada;
no sé tu voz o la sé mal.

No llega el eco de la orilla
ni puedo mirarte otra vez,
y mi palabra más sencilla
es la misma de la niñez.

A ti que habitas tu pureza,
a ti que duermes de verdad;
casi sin voz, el labio reza;
acompaña mi soledad.

De *Escrito a cada instante*, 1949

Jesús García Sánchez
León Felipe

Uno de los motivos que siempre me ha aproximado a la poesía de León Felipe y más me ha llamado la atención, por extraño y sugestivo, ha sido el uso que el poeta hace de la hipérbole. Esa explotación hacia la exaltación, tan llamativa como evocadora que tanto puede parecer a Don Quijote, como a un simple predicador; esa potente voz que le hace dejar constancia casi inobjetable de cuanto pueda expresar. A esta peculiar faceta le suele acompañar la extrañeza que siempre conlleva la incomprensión y la contradicción humana que todos llevamos dentro. León Felipe estos contrasentidos los grita con excitación y angustia y tanto los puede dirigir a un dios al que le explica las injusticias y se las cuenta sin exigencias de enmiendas, como al propio ser humano. Pero estos ruegos no pasan de ser testimoniales, no son doctrinales, y así sus poemas son fundamentados sobre motivos determinados y coetáneos. Usa el hecho histórico, el suceso inmediato para poetizarlo y dejar constancia del hecho como tal..Por eso la hipérbole, la grandilocuencia, aún en actos mínimos, los necesita como complemento a la angustia, a su idealismo y a su compleja dualidad, por otra parte inseparable de su poética.

No puedo afirmar que sea ésta «Elegía» uno de los mejores poemas de León Felipe, ni tan siquiera uno de los más conocidos de los suyos, pero sí encontré en él, desde la primera vez

que lo leí, hace tiempo, y así lo sigo viendo, un toque de sensibilidad y humanidad extraordinaria. La poesía de León Felipe siempre va navegando en dualidades reconocibles y predecibles, obvias y sinceras, a las que le conduce su franqueza y, también, su claridad, su sinceridad consigo mismo y sus perennes vacilaciones: hombre-dios, cielo-tierra, profeta-poeta. En este poema el poeta doctrinario deja paso al poeta sentimental, emotivo y sensible, que conecta con el lector refiriendo una historia llena de dramatismo, como puede ser la muerte de un amigo, basando su tesis en la más pura simplicidad: «por qué le dais a la tierra lo que no es suyo/y se lo quitáis al mar?» De nuevo deja claro la antítesis tan peculiar suya entre cielo y tierra, espiritualidad y dinamismo, ahora como mar y tierra, movimiento y quietud. Abstracción e indeterminación.

«Qué lástima que yo no tenga una patria» se quejaba así de quienes cantaban las brillantes romanzas a las glorias de su patria. En realidad no tuvo una patria determinada. Todo el mundo fue su patria

ELEGÍA

A la memoria de Héctor Marqués, capitán de la Marina mercante española, que murió en alta mar y lo enterraron en Nueva York.

...tierra extranjera
cayó sobre su carne aventurera.

JOSÉ DEL RÍO SAINZ

Marineros,
¿por qué le dais a la tierra lo que no es suyo

y se lo quitáis al mar?
¿Por qué le habéis enterrado, marineros,
si era un soldado del mar?
Su frente encendida, un faro;
ojos azules, carne de yodo y de sal.
Murió allá arriba, en el puente,
con la rosa de los vientos en la mano,
deshojando la estrella de navegar.
¿Por que le habeis enterrado, marineros?
¡Y en una tierra sin conchas! ¡En la playa negra!...
¡Allá
en la ribera siniestra
del otro mar!
¡Nueva York!
—piedra, cemento y hierro en tempestad—.
Donde el ojo ciclópeo del gran faro
que busca a los ahogados no puede llegar,
donde se acaban las torres y los puentes,
donde no se ve ya
la espuma altiva de los rascacielos,
en los escombros de las calles sórdidas
que rompen en el último arrabal,
donde se vuelve la culebra sombría de los «elevados»
a meterse otra vez en la ciudad...
allí la arcilla opaca de los cementerios, marineros...
¡allí habéis enterrado al capitán!
¿porqué le habeis enterrado, marineros,
porqué le habéis enterrado,
si murió como el mejor capitán
y su alma —viento, espuma y cabrilleo—
está ahí, entre la noche y el mar?...

A bordo del Cristóbal Colón, 1932
De *Versos y oraciones del caminante. II*

Pedro Gimferrer
Rubén Darío

He elegido el fragmento inicial de «Cantos de vida y esperanza», de Rubén Darío. Toda su obra me impresionó mucho cuando la leí. Y éste es el poema que más a menudo me viene a la mente. Tiene muchas cosas en las que me reconozco, y particularmente este primer fragmento, que me sé de memoria, y en algunos aspectos es una definición de cómo me he visto siempre a mí mismo, o al menos cómo me gustaría ser. Concretamente, los versos «y muy siglo diez y ocho, y muy antiguo y muy moderno; audaz, cosmopolita...». Es un libro que me interesó y siempre me ha acompañado. Por otra parte, también me impresiona la combinación de un arte verbal muy modulado y sabio, con una profundidad de pensamiento y una experiencia vivida, no puramente decorativa. Esta combinación de gran brillantez sonora y enorme inventiva, con una profundidad de vivencia, siempre me ha impresionado mucho.

Es el libro culminante de Rubén Darío, su obra de plenitud. Leer a este autor fue para mí el descubrimiento de la poesía moderna. El paso de la poesía como una cosa de los medievales, los barrocos o los románticos, a una cosa más cercana a la experiencia de un lector contemporáneo, lo hice con Rubén Darío. A Sagarra le ocurrió también. Aunque eso, ya lo sé, empieza con Baudelaire, aunque éste aún tiene aspectos de posromántico. Rubén ya no los tiene, es otra co-

sa. Son dos grandes artífices del verso. La capacidad de renovación musical del verso de Rubén Darío la han tenido pocos poetas. En catalán, sólo Carner. Y la intensidad de experiencia unida al refinamiento verbal es muy impresionante. Tanto la obra de Rubén como la de Carner son intraducibles. En cambio, la de Baudelaire es más traducible.

Rubén Darío todavía conserva capacidad de seducir. Y algunos aspectos de Gil de Biedma están muy próximos a eso. De hecho, Darío le influyó, Gil llega a citarlo directamente. Y personalmente yo siempre he reconocido esa influencia. Me enseñó qué era la poesía moderna. Y que lo más importante es que el poema suene muy bien y esté lleno de imágenes seductoras, y que hable de la vida corriente de las personas.

Opiniones recogidas por Rosa María Piñol para «La Vanguardia» 5 de agosto de 2001

CANTOS DE VIDA Y ESPERANZA
(Fragmento)

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.

El dueño fui de mi jardín de sueño,
lleno de rosas y de cisnes vagos;
el dueño de las tórtolas, el dueño
de góndolas y liras en los lagos;

y muy siglo diez y ocho, y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita;
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinita.

Yo supe de dolor desde mi infancia;
mi juventud... ¿fue juventud la mía?,
sus rosas aún me dejan su fragancia,
una fragancia de melancolía...

Potro sin freno se lanzó mi instinto,
mi juventud montó potro sin freno;
iba embriagada y con puñal al cinto;
si no cayó, fue porque Dios es bueno.

En mi jardín se vio una estatua bella;
se juzgó mármol y era carne viva;
una alma joven habitaba en ella,
sentimental, sensible, sensitiva.

De *Cantos de vida y esperanza,* 1905

Ángel González
Rubén Darío

Con el poema de Rubén Darío «Lo fatal» me une una vieja y muy especial experiencia. Tenía yo quince años cuando una noche, antes de disponerme a dormir, lo leí por primera vez, y la impresión que me produjo fue enorme; muy pocas veces —si alguna—, antes o después, la lectura de un poema me causó una conmoción tan intensa e inesperada. A los nueve o diez años yo había leído, e incluso me los sabía de memoria, otros poemas de Rubén, poemas narrativos, muy adecuados para niños, que cuentan historias maravillosas protagonizadas por animales y personajes extraordinarios: las aventuras de San Francisco de Asís con el terrible lobo de Gubbia, la cacería en la que el príncipe de Gales da muerte a la lustrosa tigre de Bengala. Pero «Lo fatal» era otra cosa: aquello eran palabras mayores, palabras grandes, resonantes, que no sólo cautivaban por su música, sino que además evocaban inefables ensueños meditativos.

«Lo fatal» trata de la incertidumbre de la existencia, del radical desamparo de los seres humanos perdidos en el tiempo con un solo punto de referencia: la inevitabilidad de la muerte; lo demás es misterio impenetrable. La crisis más grave de mi adolescencia fue el resultado de enfrentar ese misterio sin la asistencia de las creencias religiosas en las que fui educado, y que perdieron toda o casi toda su validez apenas traspasé las fronteras de la infancia. Por fortuna, la crisis duró poco, y renuncié

muy pronto a pensar en un enigma que no podía resolver, aunque un remusguillo de inquietud me quedara por dentro. El poema de Darío me cogió por sorpresa, y su lectura removió en lo más profundo de mi ser mis angustias existenciales. Pero la impresión que me causó no se debía tanto a lo que el texto dice como a la forma de enunciar lo que no deja de ser un lugar común. La gravedad del tono, el reiterado ritmo solemne de los alejandrinos, la música de las rimas, el pausado (y pautado por un uso eficacísimo del polisíndeton) desarrollo del tema, entre otras excelencias expresivas en las que no puedo detenerme ahora, me dejaron sumido en un estado de auténtico pasmo, y desde el fondo de mi aturdido corazón pedí a los dioses en los que había dejado de creer que me concediesen la gracia de escribir algún día algo parecido a aquello. Tal vez en pago a mi poca fe, los dioses no escucharon mi deseo. Pero el deseo estaba de verdad en mí; fue la primera vez en la vida que quise ser poeta. Más adelante, la lectura de poemas de otros autores me provocó una reacción semejante. Mi entusiasmo ante aquellos textos que en su momento me fascinaron y estimularon perdió grados con el paso de los años: ya no son para mí los mismos —o yo no soy ya el mismo—, ya no los leo con la misma emoción. Únicamente «Lo fatal» conserva todavía, íntegra, su capacidad de asombrarme y de conmoverme.

LO FATAL

A René Pérez

Dichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura porque ésa ya no siente,

pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que conocemos y apenas sospechamos
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos!...

De *Cantos de vida y esperanza*, 1905

Juan Antonio González Iglesias
Juan Gil-Albert

«El Jardín» fue el nombre de la escuela de Epicuro, filósofo al que honra este poema. Se publicó en *Homenajes e In promptus,* serie de textos escritos entre 1961 y 1975, aunque la idea del libro venía de mucho antes. Le fue sugerida a Gil-Albert, todavía en la República, por Manuel Altolaguirre, y tomó forma en el exilio de México, mientras el poeta siguió ávidamente la creación de una serie de cuadros con los que Ramón Gaya homenajeó a pintores precedentes. En la colección de Gil-Albert caben los homenajes a escritores (Hesíodo, Unamuno, Larra, Cervantes, Rubén Darío, Rilke, Juan Ramón), libros (*Le temps perdu*), músicos (Lehar, Chopin, Bach) y realidades tan diversas como los claustros o la vejez. La variedad se pone al servicio de una sorprendente unidad —«parecen todos el mismo», confiesa el ecléctico Gil-Albert— que se propuso sondear su propio ser en un momento «ya determinante» de su vida.

El poema gravita, como el pensamiento de aquel griego extraordinario, sobre la noción de felicidad. Por eso habrá quien piense que la palabra muro —*un alto muro a veces me separa*— resulta poco conveniente para inaugurarlo. Se le vendrán a la mente connotaciones de encierro, el muro de las lamentaciones, los desmoronados *muros de la patria mía,* y hasta el de Berlín, edificado poco antes que el poema. Sin

embargo, la arriesgada palabra se levanta desafiante en el centro de un armonioso endecasílabo. Declara la condición del poeta con una rotundidad que no pierde nada por estar inconclusa. Quiero decir que todo encabalgamiento participa —en su detención— del enigma, al que tiende cualquier poema que se precie: ¿de qué separa ese muro a nuestro poeta? *Del mundo entero.* Dos términos enlazan esos dos versos: *muro/mundo,* iguales en sílabas, en vocales; casi paronomasia, y, desde luego antítesis. Si atendemos a la aliteración (*muro... / mundo entero*) descubrimos el criptograma: *mu-ro* empieza y termina como *mun-do ente-ro.* Está contenido en sus letras, escrito en él como un resumen secreto. (De paso, anotemos que rima con *Epicuro*). El muro metafórico debe tener, en compacto el tamaño del mundo, para protegernos de él. No se plantea tanto al hombre frente al mundo, como al hombre en un mundo, que hace suyo, tomando distancia, siendo consciente. Hay un curioso intercambio de cualidades entre ellos: el cosmos antropomórfico se ofrece *—tal una mano—* para este hombre cósmico, que recuerda al remoto hombre de Protágoras, medida de todas las cosas, el *homo mensura* que el Renacimiento hará visible en el logrado diagrama de Leonardo.

Gil-Albert cumple el consejo epicúreo *—vive oculto—* tanto como el proyecto horaciano que lo enunció definitivamente para la poesía occidental: *odi profanum vulgus et arceo.* La traducción literal —«odio a la chusma profana y me aparto»— ha hecho que ahora algunos consideren «incorrecto políticamente— ese verso romano. Sólo una versión libre nos permite entender lo que Horacio y Gil-Albert quieren decir: «no soporto la manifestación contemporánea, y me construyo un refugio». Pero dejemos las abstracciones, porque el poeta ha delimitado sensorialmente ese muro, lo ha hecho tangible en su índole vegetal: *yedras y cipreses.* Un

nuevo encabalgamiento resuelve al tiempo que sorprende: *intensifican luces y silencios.* Es posible que el poeta quisiera en ese punto una distribución sutil, de tal modo que las yedras filtren la luz, mientras que los cipreses aporten silencio pero no hace falta que nuestra lectura esté tan calculada. Interesa reiterar el paralelismo sintáctico (*yedras cipreses /luces y silencios*) porque traduce un equilibrio de fondo. El muro no excluye: intensifica. Recorta un fragmento de vida, haciéndolo más vida. Está de acuerdo con Epicuro, quien definió el mundo muy bellamente como «un trozo de cielo recortado en el infinito». Estamos delimitando un lugar para el hombre —otra vez en diagrama— en una serie de círculos concéntricos. Lógico, pues que el más interno sea el más intenso. El binomio eso sí, lo forman *luces y silencios* (no «luces y sonidos», que serían sendas emanaciones energéticas del mundo. Tampoco «sombras y silencios», como sendas negaciones ascéticas). En esa combinación de diversos —positivo negativo de energía distintas— se fragua una llamativa sinestesia. Los silencios —en plural— acogen los sonidos. *«Cerca se oye el agua /, deslizándose lejos, un murmullo...»* un despliegue parecido —amplificación, lo llamarían los críticos— sucede con las luces, que llenan un verso: *un reflejar del cielo estremecido.* La poesía no sólo nombra los decibelios bucólicos (*se oye, murmullo, canción*), sino que es capaz de traerlos, con una aliteración general en la que ya hemos escuchado (*muro, me separa, mundo entero, yedras y cipreses...*) y que ahora comprendemos que era onomatopeya del rumor del agua o de las frondas. Con una naturalidad admirable acaba de entrar en el poema el tópico del lugar ameno. El fluir de la corriente —Heráclito, Jorge Manrique— no es otra cosa que un hombre para el tiempo humano que se va: *El tiempo corto / suele durar bastante en la memoria.* Rara sabiduría la de nuestro poeta, que empieza a ponerse senten-

cioso, trocando su presente vital por el presente de las fórmulas sapienciales ¿No raya la paradoja? *Tiempo corto/durar bastante.* Por supuesto que sí. Más arriba ha simultaneado *cerca/lejos* predicados de la misma agua, según se oiga o se deslice. Y también: *que no sabe de mí, lo sabe todo.* Más allá de la combinación de elementos diversos, se trata de la coincidencia de los contrarios, absolutamente normal en este enamorado de los presocráticos. El arco cosmológico se tensa en los dos polos de cada cosa. Habla un poeta que sabe lo que se dice. La palabra *memoria* no está escrita en vano. Su experiencia moral, después de haber probado los extremos, le ha demostrado que la felicidad es posible. Borges dirá que es frecuente. Imborrable, se nos precisa aquí: *Se nos quedó tan preso que los años / no han podido borrar.* Inaprensible también: no anda lejos la máxima de Sócrates («no sé nada») del modo en que Gil-Albert enuncia la felicidad, aunque más que en no saber nada se basa en no acabar de saberlo todo: *que no sabe de mí..., sin que sepamos..., aquel asomo..., sin conjeturas.* El verdadero cumplimiento sólo puede darse en lo incompleto. Suena a tautología pero no lo es. En la falta de conocimiento total late la esencia misma del ser humano. Sus límies.

Entre tanto, hemos llegado a la palabra definitiva del poema: felicidad (que no placer, como suelen confundir quienes simplifican a Epicuro). Corazón del verso en el que se pronuncia: *de una felicidad sin conjeturas.*

Corazón semántico, sintáctico y, sobre todo, rítmico: en su vocal acentuada se siente el pulso vivo de este endecasílabo. Además se trata del único sustantivo de la línea, porque *sin conjeturas* funciona como un adjetivo, el primero de una hermosa serie que, acumulando variaciones de todo tipo, se prolonga en el verso siguiente (*libre, dichosa, suave, deslizante*), en otro encabalgamiento que nuevamente corre como

arroyo. Cuatro adjetivos que colman las once sílabas posibles, con un bello equilibrio inestable (2+3; 2+4). Por su sentido, más parece predicados del agua concreta que de la felicidad abstracta, y hasta hay una reiteración que lo confirma (antes oía el *deslizarse* del agua, ahora la felicidad es *deslizante*). La ecuación está servida: ambas corrientes confluyen en el paso del tiempo, que no supone para Gil-Albert motivo de amargura, sino de cumplimiento, y por tanto de plenitud. Ése es el signo de un poema que equivale a una vida: *que hace que para mí la vida sea / no importa sus quebrantos un recuerdo / de sosiego y de paz.* En el verso final, que funciona casi como un pie quebrado manriqueño —muy del gusto gilalbertiano—, se reconocen dos sinónimos de la *ataraxia,* aquella serenidad que buscaron los epicúreos. Hendíadis casi imperceptible —*de sosiego y de paz*— para trasladar humildemente al poema del XX aquel alto neologismo de la filosofía griega.

En la geografía, el poeta comparte temperamento mediterráneo con su homenajeado. En la historia Gil-Albert logra formular el proyecto de Epicuro desde la España del siglo XX, haciendo un milagro: prescindir de una tradición católica, cruelmente exacerbada cuando él escribe, que persiguió durante los siglos a Epicuro hasta el punto de casi exterminar sus palabras. Eso explica que apenas haya tradición epicúrea en nuestras letras. Para leer a Gil-Albert hay que tener en cuenta los precedentes mejores. En él, el lugar ameno viene asociado, como sucede a menudo, al *beatus ille.* «Dichoso» —tradujo Fray Luis— «el que de pleitos apartado» ¿No suena en estas líneas nuestro Horacio castellano, también perseguido por los inquisidores? ¿No es *El Jardín* otra *Oda a la vida retirada?* Como Gil-Albert, Fray Luis trató el asunto en más de un poema: «dichoso el humilde estado /del sabio que se retira/de aqueste mundo malvado/... y

en el campo deleitoso/... a solas su vida pasa/ ni envidiado ni envidioso». Tampoco podemos omitir el precioso aforismo de *La Celestina:* «la natura huye lo triste y apetece lo deleitable». Ni la letrilla célebre: «traten otros del gobierno/del mundo y sus monarquías/mientras gobiernan mis días, mantequillas y pan tierno». Como Góngora, Juan Gil-Albert transforma el *beatus ille* en un *beatus ego.* Más cerca del asceta que del hedonista, el poeta alicantino tituló un hermoso autorretrato en prosa como *Criatura afortunada.* Lo tomó de Juan Ramón Jiménez, y mostró así ese signo misterioso de la felicidad que es la fortuna. Cierto que ésta —Virgilio *dixit*— ayuda a los audaces.

¿Hay descaro en esta proclamación de lo bueno? Creo que no. La impudicia de Gil-Albert es la de los inocentes. Adán en el paraíso —otro nombre del jardín— no se cubre. ¿Ingenuidad? Tampoco. En el principio del poema se nos quedó un adverbio: *a veces.* Hay una intermitencia, pero no del epicureísmo (que actúa como constante vital), sino del retiro. El alto muro no equivale a la torre de marfil. Nuestro poeta, ciertamente, nació en una familia acomodada y disfrutó de la riqueza hasta el punto de que algunos interpretan este jardín como la finca familiar de *El Salt,* reduciendo su estatura ética. Pertenece Gil-Albert a los epicúreos heterodoxos, los que, cuando hace falta, participan activamente en la política. Fue un republicano beligerante. Sufrió el exilio, el destierro interior y la pobreza. El éxito literario no le llegó más que al final de su vida. Probó —ocioso es decirlo— los sabores contrarios de la existencia humana. Si quedaban dudas, el poema lo reconoce, subrayándolo con una potente aliteración: *la vida... no importa sus quebrantos.* Así que su declarado epicureísmo no significa ignorancia del dolor ni falta de compromiso. Muy al contrario, le otorga una rigurosa coherencia moral, que redunda en valor. El 23 de

febrero de 1981 nuestro epicúreo asistía a un concierto en un teatro de Valencia, ciudad que en unas horas iba a estar completamente tomada por los tanques. Aquella tarde fueron muy pocos los que como él condenaron públicamente y en voz alta el golpe de Estado.

Este poema actualiza en la literatura española contemporánea un mensaje que se lanzó desde la filosofía griega antigua. Resuenan en él otros autores de la tradición, porque la conexión con los clásicos no suele conseguirse dando un salto mortal. Muestra lo que hace a Juan Gil-Albert imprescindible en el conjunto de la poesía española: su sesgo insólito hacia la felicidad. Equivale, por tanto a una obra que equivale a la vida. Se relaciona desde lo más íntimo con todos los avatares de su época. Está cargado de consecuencias sociales, pero es acendradamente singular. Lo definitivo: está hecho de lenguaje y de belleza, indisolublemente. Es propio de lo que siempre se ha conocido como un gran poeta.

EL JARDÍN

Homenaje a Epicuro

Un alto muro a veces me separa
del mundo entero. Yedras y cipreses
intensifican luces y silencios
y en el hueco plausible de la tierra,
tal una mano, vivo dulcemente
una especie de absorto sueño antiguo
que nada extingue. Cerca se oye el agua
deslizándose lejos, un murmullo

que no sabe de mí, lo sabe todo,
un reflejar del cielo estremecido,
una canción dispersa. El tiempo corto
suele durar bastante en la memoria
sin que sepamos qué es lo que en el alma
se nos quedó tan preso que los años
no han podido borrar, aquel asomo
de una felicidad sin conjeturas,
libre, dichosa, suave, deslizante,
que hace que para mí la vida sea,
no importa sus quebrantos, un recuerdo
de sosiego y de paz.

De *Homenajes e In promptus*, 1976

Belén Gopegui
Leopoldo María Panero

Llegué a los primeros libros de Leopoldo María Panero por la infancia. Esos libros decían que la infancia podía no existir. Hipótesis cruel. Una sola edad habría entonces con sus modificaciones, mayor o menor aguante del cuerpo, menor o mayor comprensión intelectual, tristezas que sobrevienen pero una sola edad y los mismos terrores.

Cierro los ojos y alcanzo a imaginarlo. Si la infancia no existe, si el desván se clausura, entonces urge irse, o despertar. Porque estos años no son un paraíso pero suelen decirnos que lo fueron, que hubo un tiempo sin trampas, un lugar a donde no llegaban los chantajes del día. Nunca habría que vender la casa de los siete enanos en el claro del bosque.

Cuentan que es un lugar, la infancia, cuentan que es un recinto separado y así como no llegan hasta allí los chantajes, tampoco desde allí vendrá a buscarnos nunca, por ejemplo, la angustia de los niños solitarios. ¿Y si no fuera cierto? ¿Si ocurre que aún seguimos esperando festejar con los Otros, aquéllos, los lejanos, nuestro cumpleaños?

Está en venta la casa de los siete enanos, «es la hora profesor», hace tanto tiempo que fue la hora pero existe una sola edad, no quedan espejismos, quimeras, decorados. Aquel que ayer creía en los glóbulos blancos es el mismo que firma la hipoteca, no ha cambiado, tiene la misma necesidad de

protección y sabe que los glóbulos blancos no le protegen siempre, que de la mezquindad, del rencor, no le protegen. Nada está a salvo, entre el recuerdo de un huerto claro donde madura el limonero y el mendigo borracho que, riéndose, te escupiría, no hay lámina de cristal ni paso a nivel ni sortilegio. No hay ruptura. Por eso urge revolucionarlo todo.

Desde los primeros libros hasta hoy la poesía de Leopoldo María Panero ha sido una constante negación de los lugares: no hay otros mundos ni siquiera los que están en éste. Aunque el contexto político-cultural quiso nombrarle poeta de la negación, haciéndole decir lo que sus versos no decían, que la negación era un lugar, que el malditismo o la locura o su propia poesía eran un lugar, sus textos lo desmienten. Sus textos, implacables, continúan deshaciendo el asilo, los lugares secretos y sagrados. Se borran los poemas en la página, se desintegra el autor, las citas son de nadie, a la extrañeza sigue el exceso de extrañeza, el verso deslumbrante crece entre secreciones, el pus y las escamas, quizá para que nadie pueda jugar a las casitas con sus poemas, para que nadie los convierta en puertecillas y diga: mirad, por aquí se entra a un mundo superior.

No hay asilo ni Literatura, no hay infancia ni Poesía ni Locura o Amor y entonces urge despertar. He leído a veces a Leopoldo María Panero como si bebiera aceite de ricino, como un recordatorio, como una medicina necesaria, y también he encontrado este poema: «A mi madre (reivindicación de una hermosura)». ¿Por qué lo elijo? ¿Qué me interesa de él? Me interesa saber de qué manera quien se ha enfrentado a la retórica, valga decir la ideología humanista de nuestra cultura, es capaz de «reivindicar una hermosura» sin incurrir él mismo en esa retórica.

Aparece aquí la madre como ya lo hiciera en *Narciso en el acorde último de las flautas,* pero en aquel libro el poema negaba a la Madre humana, la que se alisa los cabellos en tanta Poesía; en aquel libro la madre era el sueño de un cerebro

derretido y una mujer que ríe. Este poema en cambio no niega sino que reivindica y al hacerlo se mantiene, casi por milagro, en vilo, sin culebras, sin sapos, sin una carcajada. Es, diríamos, un poema blanco entre los de Leopoldo María Panero. Sin embargo no se suma a ninguna retórica de la maternidad y yo le doy las gracias.

No quiero más retórica humanista. No quiero que me digan: en el fondo ésta vida está bien para todos porque, en el fondo, todos hemos sido niños e inocentes, porque en el fondo amamos la literatura y una página perfecta nos salva del dolor y, en la melancolía, en la memoria embellecida, encontraremos un lugar, lo encontraremos mientras unos cuantos, discúlpenme la prosa, unos cuantos se compran los lugares, la casa en la montaña o en la isla feliz. Hace ya demasiado tiempo que están sucias las palabras. Sucias y no de barro sino de seda y oropeles. ¿Cómo decir honor en un poema sin que se nos olvide que durante tanto tiempo discursos, narraciones y poemas han llamado honor a las cuentas corrientes, y los soldados que morían por el honor morían por defender algunas cuentas corrientes? Está sucia la poesía, pero seguimos vivos y hasta tanto esta tierra no se revolucione necesitamos, se diría, reivindicar una hermosura alguna vez.

¿Recuerdan aquellas viñetas en donde un visitante entrando con precipitación en un salón empuja a una señora que vierte su taza de té sobre un anciano respetable quien, a su vez, resbala contra una vidriera y los cristales, al romperse, caen a la calle precisamente sobre la cabeza de un guardia que pone en movimiento a toda la Policía, etcétera? Henri Bergson lo describía como un efecto que se va propagando de tal modo que la causa, insignificante en su origen, alcanza un constante progreso hasta llegar a un resultado tan importante como inesperado. «Escucha en las noches cómo se rasga la seda y cae sin ruido la taza de té al suelo / como una magia / tú que sólo

palabras dulces tienes para los muertos...» Una causa insignificante en su origen alcanza un constante progreso hasta llegar a un resultado..., tal vez ésta sea la única promesa tolerable.

Que se rasgue la seda, que nadie nos haga volver a la retorica, a la mentira, al oropel encubridor pero que sí podamos hablar de una hermosura, porque nos vamos a morir. Y así este poema avanza en el filo de la muerte y no se acoge a los grandes sentimientos sino a lo que no es. Resulta curioso que haya en el poema una casa pero sólo porque alguien dice: sal al jardín, y no porque veamos la palabra casa o sus paredes. Decir casa es decir casa pagada por quién. No hay propiedad aquí sino que hay posesiones, un bastón, nuestros muebles. No cae del cielo el poema para hablar de la vida interior, pero tampoco funda dinastías, caserones con abuelos o modernos hoteles con ventanas.

Dice: hablemos de nuestros muebles, e intuimos que aunque el mundo se revolucionara seguiría siendo posible decir: hablemos de nuestros muebles. Unas pocas posesiones y también los meteoros, las cosas que suceden en la atmósfera: lluvia y podría llover por nosotros; nieve y la nieve podría ser nuestra; una noche que está hecha de aire y nos envuelve.

Hace este poema que sea lo que no hay. Tal es el resultado tan importante como inesperado. Lo que hay es el Amor, la gran mentira con sus ramificaciones, así: en la pasión se funden los desiguales o: un rostro enigmático justifica una vida. Lo que no hay es el amor, lo que quiera que sea y que no es, no le han dejado ser, y lloramos por las noches pensando que nos amaban. Lo que hay es la Infancia, pan y chocolate o la reacción, el empeño en convencernos de que toda felicidad estuvo en el pasado. Lo que no hay es lo que quiera que sea existir con la indefensión de un niño y decir: ven, sin decir otra cosa que no sea: ven.

Es casi una concesión este poema, como admitir que puede haber momentos blancos antes de que todo se dé la vuelta, como aceptar que una causa insignificante podría

provocar un gran resultado, como saber que, por ahora, sólo tenemos lo que no hay y verlo, sin embargo, ahí, escrito mientras dura el poema. Es una concesión que haremos quedamente para que nadie nos escuche. Para que nadie piense que con esta hermosura nos bastará.

A MI MADRE
(reivindicación de una hermosura)

Escucha en las noches cómo se rasga la seda
y cae sin ruido la taza de té al suelo
como una magia
tú que sólo palabras dulces tienes para los muertos
y un manojo de flores llevas en la mano
para esperar a la Muerte
que cae de su corcel, herida
por un caballero que la apresa con sus labios brillantes
y llora por las noches pensando que le amabas,
y dice sal al jardín y contempla cómo caen las estrellas
y hablemos quedamente para que nadie nos escuche
ven, escúchame, hablemos de nuestros muebles
tengo una rosa tatuada en la mejilla y un bastón con
empuñadura en forma de pato
y dicen que llueve por nosotros y que la nieve es nuestra
y ahora que el poema expira
te digo como un niño, ven
he construido una diadema
(sal al jardín y verás cómo la noche nos envuelve).

De *Poemas del manicomio de Mondragón,* 1987

Félix Grande
Antonio Machado

Recomendaba don Antonio Machado: «Sabe esperar, aguarda que la marea fluya». Pocas veces, a lo largo de la historia del arte, se ha podido hallar un consejo tan sabio como ese. Sospecho que incluso hay que ser algo sabio para poder seguirlo. Lo que nos recomienda don Antonio en ese alejandrino es que le demos al poema —al poema escrito y al poema que es vivir— su tiempo para madurar, que dejemos que las palabras y la vida puedan cumplir con sus leyes internas para que el uno alcance su veracidad y la otra su majestad y su silencio. Nos aconseja don Antonio, en ese verso de apariencia sencilla (¡la sencillez de lo imperecedero!), primero, que vivamos de manera oceánica, hasta que nuestra vida se constituya en emoción; después, que reposemos la emoción hasta que se transforme en experiencia, hasta que al mar le llegue, natural, su marea. Tal vez, también, que dejemos vagar, reflexionar, a la experiencia, hasta que emerja un día, madura y lazarilla, hecha ya carne de canción y canción de la carne, al otro lado del olvido. Solo entonces, tras ese laborioso proceso de paciencia y rumor, de tiempo misterioso y de fidelidad a la inmortalidad de lo pasado, los recuerdos alcanzarán a ser escalones para vivir, y el poema preñará las palabras y nacerá el conocimiento. Eso es, creo, lo que nos dice don Antonio en ese alejandrino. Eso es lo que nos dice

la inmensidad de toda su poesía: recordemos que ella se apoya en dos etapas de la lentitud: la intimidad, la temporalidad. El secreto de la grandeza de Machado contiene esas dos etapas, y la genialidad las junta. Y esa juntura es la mano fraternal y enigmática que nos acaricia la cara cuando leemos sus páginas. Y esa mano de impetuosa, pudorosa ternura, y de pudorosa e impetuosa sabiduría, nos ayuda a vivir, nos hace algo mejores de lo que éramos, nos muestra la honda condición revolucionaria que habita en el consuelo.

Porque Machado nos consuela. Y en esa actividad sacerdotal, nutricia, filial y compasiva habita su genialidad. Y su modernidad de las vanguardias literarias. Cuando hay mayor fortuna, las vanguardias se limitan a agregar unas briznas al manantial eterno de la expresión poética, que es firme y es vieja y es delgada como la estirpe de los juncos. Un discípulo alto de Machado, y por lo tanto maestro mío, ha escrito que el lenguaje, como las emociones, procede de una fuente remota del sentir colectivo. Que lo más nuestro —la emoción y el lenguaje— es una herencia. Que aquello que más nos constituye y que mejor dibuja nuestro rostro, aquello que articula y da sentido a los fragmentos de nuestra identidad, es, en su raíz más honda, el resultado de una deuda que siempre tenemos contraída con nuestra especie y con el tiempo. Que, en fin, casi todo aquello que somos lo debemos de un modo inexorable, maravilloso y puntual, y que una vida o un poema que ignoren la riqueza que habita en esa deuda y la deuda profunda en que consiste esa riqueza no alcanzarán ni el esplendor de la humildad ni la modestia de la plenitud. Como la vida, el arte debe tanto que es rico inmensamente. De esta deuda no suelen hacerse cargo las vanguardias. Como los seres atolondrados, las vanguardias suponen a menudo que todo lo sucedido ya ha acabado, que es posible partir de cero y que el futuro sólo a ellas, solo a

ellos, les dará la razón. Es una especie de parricidio estético o moral (pues a menudo es también un parricidio histórico y moral, y suele convertirse en inmoral y ahistórico) que puede ensangrentar la vida y que puede desangrar al poema. En la literatura, las vanguardias dejan a veces algo nuevo, e incluso algo vivo, que se agrega al fluir subterráneo y callado de las palabras de la tribu. Pero otras veces las vanguardias son poco más que flor de un día, dejan pétalos muertos, un vago olor de moda rota, un arrítmico y lejano sonido de vanidad e intemperancia; y el sueño vanguardista por excelencia, el sueño de alcanzar la originalidad, acaba resultando tan pesado que se confunde con la muerte, y que al final lo es. Porque muerte es todo aquello que no se mueve, y muchas veces el frenesí de la velocidad no es sino el ruido de una petrificación que se agrieta y que se disuelve.

La originalidad es otra cosa. Durante muchos años, durante muchos críticos, no se pensó jamás que la poesía de don Antonio tuviera originalidad. Se reputaba de más original al brillo —e incluso al afeite, al maquillaje— que a la respiración, al ritmo, al sistema arterial de la poesía, por donde van la sangre de los siglos y el tiempo de la especie. Parecía original un adjetivo intempestivo, una imagen cuantiosa o una metáfora insolente, y se solía cometer la penosa insolencia de no advertir la originalidad de pintar una silla, una silla común. Por ejemplo: la triste silla de Van Gogh. Miramos esa silla que nos conmueve y nos consuela con indecible desconsuelo que hemos sentido encontrando con don Antonio una ramita florecida que reinventa la vida desde la pesadumbre y la humildad de un olmo seco. ¿Cuántos olmos hubo mirado don Antonio hasta llegar a descubrir que en uno de ellos, seco, enjuto, habitaban la vida, la poesía, la paciencia y la inmortalidad? ¿Cuánto tiempo aguardó, mientras miraba los campos y los olmos, hasta ver, desde el fondo remoto de la

mirada de la especie, que esa ramita era la vida y que, por tanto, un rostro humano puede ser el mapa del mundo, y que una hora puede llegar a ser el apellido de la eternidad? Fluyen la vida y la marea, y el hombre sabio va aprendiendo lentamente a esperar. Y cuando ya ha aprendido («Sabe esperar, aguarda que la marea fluya»), fluye desde él hacia nosotros la originalidad, la doble originalidad del que nos muestra lo que tiene de milagroso el ver a la vida en la vida, y nos muestra a la vez que esa mirada es la mirada que ve desde el origen, desde el fondo del vértigo callado y compasivo de los siglos.

A UN OLMO SECO

Al olmo viejo, hendido por el rayo
y en su mitad podrido,
con las lluvias de abril y el sol de mayo
algunas hojas verdes le han salido.

¡El olmo centenario en la colina
que lame el Duero! Un musgo amarillento
le mancha la corteza blanquecina
al tronco carcomido y polvoriento.

No será, cual los álamos cantores
que guardan el camino y la ribera,
habitado de pardos ruiseñores.

Ejército de hormigas en hilera
va trepando por él, y en sus entrañas
urden sus telas grises las arañas.

Antes que te derribe, olmo del Duero,
con su hacha el leñador, y el carpintero
te convierta en melena de campana,
lanza de carro o yugo de carreta;
antes que rojo, en el hogar, mañana,
ardas de alguna mísera caseta,
al borde de un camino;
antes que te descuaje un torbellino
y tronche el soplo de las sierras blancas;
antes que el río hasta la mar te empuje
por valles y barrancas,
olmo, quiero anotar en mi cartera
la gracia de tu rama verdecida.
Mi corazón espera
también, hacia la luz y hacia la vida,
otro milagro de la primavera.

De *Campos de Castilla*. 1912

Almudena Grandes
Felipe Benítez Reyes

Era agosto, 1998.

Habían pasado casi quince desde que Felipe Benítez Reyes escribiera este poema, y nos parecía mentira.

Luis y yo estábamos en Rota. En aquella época alquilábamos una casa en el pueblo, en la plaza Barroso, muy cerca del puerto y del castillo de Luna, cuyo patio, recién restaurado, servía ya de «marco incomparable» para representaciones teatrales. Hacía calor, nuestros hijos mayores eran todavía pequeños, y nuestra hija pequeña un bebé de los que duermen de un tirón toda la noche. Por eso, cuando se quedaba dormida, la dejábamos al cuidado de sus hermanos y nos acercábamos al castillo, donde una compañía de teatro integrada entonces por actores aficionados —ahora ya no lo son— ensayaba casi de madrugada un espectáculo basado en los poemas de Felipe. Nosotros —Felipe, Silvia, Luis y yo, a veces también algún otro amigo—, entrábamos de puntillas, escogíamos asientos laterales, en una fila apartada del escenario y procurábamos pasar inadvertidos, abusando, eso sí, de la generosidad del director, que nos dejaba fumar y traernos copas de la calle. Así escuchábamos los poemas de Felipe casi siempre sin contratiempos, hasta que los actores llegaban a un poema de *Los vanos mundos* que se titulaba, precisamente, «Advertencia».

En ese momento, todo empezaba a salir mal. La actriz que tenía que decir en voz alta el título del poema no vocalizaba como el director quería, y tenía que repetir la palabra tantas veces que al final le daba risa. La actriz que tenía que decir el octavo verso, *porque el merecimiento aun de la adversidad mayor,* se trabucaba sin remedio y se quejaba de su mala suerte, porque cualquier otro verso le parecía más fácil. Un actor y una actriz, que acababan de estrenarse mutuamente como pareja, se besaban y se metían mano con una tenacidad implacable en todas las pausas. Él era el encargado de decir el último verso de la primera estrofa. Una vez, al llegar este momento, se equivocó, y muy serio, con una grave intensidad en la mirada, las manos abiertas, extendidas hacia delante, dijo, *su esplendor inocente, sus intocados muslos...*

Era el verano de 1998, habían pasado casi quince desde que Felipe escribiera esta hermosa advertencia moral —un poema de dedo levantado, como lo califica él en las lecturas, levantando efectivamente el dedo en el aire como si esperara que le cayera un donut de un momento a otro—, y nos parecía mentira. Ahora me parece mentira que hayan pasado cinco más porque cada vez que lo leo, cada vez que lo escucho, me acuerdo de todos nosotros muy jóvenes, muy guapos, muy amigos y muy felices, tal y como seremos siempre, para siempre, en el interior de este poema, que sin dejar nunca de ser de Felipe, ya nos pertenece un poco a todos los demás.

ADVERTENCIA

Si alguna vez sufres —y lo harás—
por alguien que te amó y que te abandona,

no le guardes rencor ni le perdones:
deforma su memoria el rencoroso
y en amor el perdón es sólo una palabra
que no se aviene nunca a un sentimiento.
Soporta tu dolor en soledad,
porque el merecimiento aun de la adversidad mayor
está justificado si fuiste
desleal a tu conciencia, no apostando
sólo por el amor que te entregaba
su esplendor inocente, sus intocados mundos.

Así que cuando sufras —y lo harás—
por alguien que te amó, procura siempre
acusarte a ti mismo de su olvido
porque fuiste cobarde o quizá fuiste ingrato.
Y aprende que la vida tiene un precio
que no puedes pagar continuamente.
Y aprende dignidad en tu derrota
agradeciendo a quien te quiso
el regalo fugaz de su hermosura.

De *Los vanos mundos,* 1985

José María Guelbenzu
Luis Cernuda

Dos méritos de muy alta cualificación —la extraordinaria coherencia entre ambición y resolución y la variedad de recursos expresivos reunidos— concurren en hacer de éste un poema extraordinario. Hay que señalar, en primer lugar, la complejidad de su estructura; ésta comienza con una doble visión: la del rey asistiendo a la representación en su palco —aspecto externo— y la de las ensoñaciones de su yo interior a medida que la representación transcurre —aspecto interno—. El poeta, además, asienta en una verdad histórica su relato (pues es también un relato), pero lo interioriza. Hay un paralelo evidente entre la doble visión (exterior e interior) del personaje y la relación Historia-Ensoñación del planteamiento. Establecido este ambicioso punto de partida, el poema ofrece un asunto central que se desliza como un pez entre dos aguas, el asunto es el deseo extremo de amar y la imposibilidad real de conseguirlo; una pugna entre Deseo y Realidad que se resolverá a favor de nadie y al que la ensoñación, que es desencadenante (la historia es acompañante) encamina, fatal e intensamente, hacia un ideal. Alejado el soberano en estos momentos de los fastidiosos y reales asuntos de Estado, la aparición de la figura de Lohengrin navegando sobre el barco-cisne precipita el deseo y —he aquí el punto más alto del poema— éste cristaliza en la figura del propio rey que se con-

templa como doble. La conciencia del deseo revierte sobre el rey y al hacerlo muestra su exigencia y su certeza al mismo tiempo: una tensión imposible que, sin embargo, genera su propia plenitud. Después, el poeta hace una audaz incursión en el futuro para poder devolver al rey al inicio, al palco desde el que contempla la representación, pero ahora ya habiendo dejado en manos del lector la completa concepción del poema. Y este regreso deja la consecución del ideal imposible en la única materialidad en la que puede existir: en la música, que es como decir en el arte. Cernuda, tras realizar todo este desarrollo, ya puede dejar ver el misterio que contiene la figura: no desvelar, sino dejar ver. A ello debe añadirse una admirable creación del espacio escénico, una nítida pero sugerente separación de tiempos, la resolución espacio-temporal de todo el ámbito del poema, la propia imaginería de los adjetivos elegidos y una memorable ejecución de las secuencias. Pocos poemas contienen una complejidad de construcción y pensamiento tan sugerente y lírica al mismo tiempo como esta obra mayor, singular y absolutamente excepcional de la poesía española de todos los tiempos.

LUIS DE BAVIERA ESCUCHA *LOHENGRIN*

Sólo dos tonos rompen la penumbra:
Destellar de algún oro y estridencia granate.
Al fondo luce la caverna mágica
Donde unas criaturas, ¿de qué naturaleza?, pasan
Melodiosas, manando de sus voces música
Que, con fuente escondida, lenta fluye
O, crespa luego, su caudal agita

Estremeciendo el aire fulvo de la cueva
Y con iris perlado riela en notas.

Sombras la sala de auditorio nulo.
En el palco real un elfo solo asiste
Al festejo del cual razón parece dar y enigma:
Negro pelo, ojos sombríos que contemplan
La gruta luminosa, en pasmo friolento
Esculpido. La pelliza de martas le agasaja
Abierta a una blancura, a seda que se anuda en lazo.
Los ojos entornados escuchan, beben la melodía
Como una tierra seca absorbe el don del agua.

Asiste a doble fiesta: una exterior, aquella
De que es testigo; otra interior allá en su mente,
Donde ambas se funden (como color y forma
Se funden en un cuerpo), componen una misma delicia.
Así, razón y enigma, el poder le permite
A solas escuchar las voces a su orden concertadas.
El brotar melodioso que le acuna y nutre
Los sueños, mientras la escena desarrolla,
Ascua litúrgica, una amada leyenda.

Ni existe el mundo, ni la presencia humana
Interrumpe el encanto de reinar en sueños.
Pero, mañana, chambelán, consejero, ministro,
Volverán con demandas estúpidas al rey:
Que gobierne por fin, les oiga y les atienda.
¿Gobernar? ¿Quién gobierna en el mundo de los sueños?
¿Cuándo llegará el día en que gobiernen los lacayos?
Se interpondrá un biombo, benéfico, entre el rey y sus ministros.
Un elfo corre libre los bosques, bebe el aire.

Esa es la vida, y trata fielmente de vivirla:
Que le dejen vivirla. No en la ciudad, el nido
Ya está sobre las cimas nevadas de las sierras
Más altas de su reino. Carretela, trineo,
Por las sendas; flotilla nívea, por los ríos y lagos,
Le esperan siempre, prestos a levantarle
Adonde vive su reino verdadero, que no es de este mundo:
Donde el sueño le espera, donde la soledad le aguarda,
Donde la soledad y el sueño le ciñen su única corona.

Mas la presencia humana es a veces encanto,
Encanto imperioso que el rey mismo conoce
Y sufre con tormento inefable: el bisel de una boca,
Unos ojos profundos, una piel soleada,
Gracia de un cuerpo joven. Él lo conoce,
Sí, lo ha conocido, y cuántas veces padecido,
El imperio que ejerce la criatura joven,
Obrando sobre él, dejándole indefenso,
Ya no rey, sino siervo de la humana hermosura.

Flotando sobre música el sueño ahora se encarna:
Mancebo todo blanco, rubio, hermoso, que llega
Hacia él y que es él mismo. ¿Magia o espejismo?
Es posible a la música dar forma, ser forma de mortal alguno?
¿Cuál de los dos es él, o no es él, acaso ambos?
El rey no puede, ni aun pudiendo quiere dividirse a sí del otro
Sobre la música inclinado, como extraño contempla
Con emoción gemela su imagen desdoblada
Y un éxtasis de amor y melodía queda suspenso.

Él es el otro, desconocido hermano cuyo existir jamás creyera
Ver algún día. Ahora ahí está y en él ya ama

Aquello que en él mismo pretendieron amar otros.
Con su canto le llama y le seduce. Pero, ¿puede
Consigo mismo unirse? Teme que, si respira, el sueño escape.
Luego un terror le invade: ¿no muere aquel que ve a su doble?
La fuerza del amor, bien despierto ya en él, alza su escudo
Contra todo temor, debilidad, desconfianza.
Como Elsa, ama, mas sin saber a quién. Sólo sabe que ama.

En el canto, palabra y movimiento de los labios
Del otro le habla también el canto, palabra y movimiento
Que a brotar de sus labios al mismo tiempo iban,
Saludando al hermano nacido de su sueño, nutrido por su sueño.
Mas no, no es eso: es la música quien nutriera a su sueño, le dio forma.
Su sangre se apresura en sus venas, al tiempo apresurando:
El pasado, tan breve, revive en el presente.
Con luz de dioses su presente ilumina al futuro.
Todo, todo ha de ser como su sueño le presagia.

En el vivir del otro el suyo certidumbre encuentra.
Sólo el amor depara al rey razón para estar vivo,
Olvido a su impotencia, saciedad al deseo
Vago y disperso que tanto tiempo le aquejara.
Se inclina y se contempla en la corriente
Melodiosa e, imagen ajenada, su remedio espera
Al trastorno profundo que dentro de sí siente.
¿No le basta que exista, fuera de él, lo amado?
Contemplar a lo hermoso, ¿no es respuesta bastante?

Los dioses escucharon, y su deseo satisfacen
(Que los dioses castigan concediendo a los hombres
Lo que éstos les piden), y el destino del rey,

Desearse a sí mismo, le transforma,
Como en flor, en cosa hermosa, inerme, inoperante,
Hasta acabar su vida gobernado por lacayos,
Pero teniendo en ellos, al morir, la venganza de un rey.
Las sombras de sus sueños para él eran la verdad de la vida.
No fue de nadie, ni a nadie pudo llamar suyo.

Ahora el rey está ahí, en su palco, y solitario escucha,
Joven y hermoso, como dios nimbado
Por esa gracia pura e intocable del mancebo,
Existiendo en el sueño imposible de una vida
Que queda sólo en música y que es como música,
Fundido con el mito al contemplarlo, forma ya de ese mito
De pureza rebelde que tierra apenas toca,
Del éter huésped desterrado. La melodía le ayuda a
conocerse,
A enamorarse de lo que él mismo es. Y para siempre en la
música vive.

De *Desolación de la Quimera,* 1962

Francisco Gutiérrez Carbajo

Ángel González

Leí el poema «Elegido por aclamación» en los años en los que una de las funciones que se le asignaba a la poesía era la de constituirse en «redoble de conciencia». La composición de Ángel González cumplía con creces esa función, y, desde luego, hizo redoblar mi conciencia de lector, de profesor y de ciudadano. Yo tuve acceso a declaraciones del autor en las que manifestaba que la creación poética debía implicar algo más que un mero desahogo personal, y que su tendencia a la melancolía no era sólo el resultado de las íntimas disposiciones afectivas, sino también de una derrota colectiva, de una humillación que desbordaba los límites de la individualidad.

Como lector, como profesor y como ciudadano, yo también prefería —y sigo prefiriendo— aquellas creaciones que trascienden la esfera de lo íntimo y lo particular, para convertirse en testimonio de preocupaciones históricas y colectivas. Antonio Machado y Rubén Darío eran mis referentes fundamentales, y en el mapa de los universales del sentimiento dibujado por el autor de *Campos de Castilla* y en el de los procedimientos expresivos forjados en los talleres modernistas se situaba la composición elegida.

Ángel González, como el resto de los integrantes del grupo del 50, prefiere transmitirnos una expresión clarividente de la experiencia amorosa y de otras vivencias personales,

una expresión que se aleja de la compulsión afectiva legada por la corriente menos atractiva del romanticismo. Ajeno a cualquier ostentación narcisista, su actitud ética y estética le hacen poseedor de un sabio y aristocrático equilibrio, nunca desatento, sin embargo, a la dimensión solidaria en la que se proyecta su labor creadora. Ángel González, más que un escritor social es un poeta civil, y sabe que en la esfera de lo humano es donde se baten las más espantosas y crueles batallas.

La tolerancia, la defensa de la dignidad, el sentido de la justicia y de la solidaridad —conceptos básicos que Antonio Machado supo legar a las generaciones posteriores— se erigen por contraste, frente a lo que se condena, en las fuerzas temáticas nucleadoras de la composición. A su vez, los marcados ritmos rubenianos conducen formalmente al poema no por los cauces de la «música callada» sino por los de una expresividad potente y sugeridora. Su alusión y elisión, su condensación conceptual, su expresión mesurada, su finísima ironía y su aparente sencillez configuran la poesía como un discurso singularizado por un tono ajustado y medido, distanciado de la solemnidad, del desgarro verbal y del patetismo. La ausencia de lo hiperbólico no entra en contradicción con la urgencia que siente el lector en unirse a ese programa de condena.

Esa urgencia y esa actitud civil de militancia contra la injusticia, la humillación y el exterminio se convirtieron para mí en un imperativo fundamental en los años en los que leí «Elegido por aclamación» y lo siguen siendo en estos días.

En una época en la que se proclama la muerte de los Grandes Relatos, se hace más necesaria que nunca la vuelta a los ejes de un pensamiento fuerte, ahuyentador de la muerte y de las sombras y alumbrador de vida y de fecundidad.

Abandonando el lastre de nihilismos y negativismos, que, osadamente y sin ningún rubor, se han definido como signos de la modernidad, la poesía de Ángel González rechaza esa veneración de la cultura de la muerte y se constituye en una proclama, en un grito, en una enérgica defensa del individuo y en una condena de las execrables violaciones destinadas a su envilecimiento y aniquilación.

El poema «Elegido por aclamación» en su sencillez y sobriedad —tras las que subyace un cuidado proceso de elaboración— nos demuestra que describir la historia es también descubrir el lenguaje. De ahí, esos juegos lingüísticos, esas reiteraciones léxicas, ese tono coloquial tan bien cultivado por los poetas metafísicos ingleses, y todo ello envuelto con el ropaje de una reconfortante entonación lúdica

El poema explica pero también implica. Ante sus palabras, difícilmente podemos dejar de sentirnos implicados como lectores y como ciudadanos. Haciendo la condena de la intolerancia, de la injusticia y de la muerte, el poeta está llevando a cabo una nueva redefinición del hombre y una proclamación de fe en la vida. El poema es esencialmente un alegato: un alegato contra las dictaduras y los fundamentalismos, un alegato contra la estulticia, contra la falta de solidaridad, de honor, de caballerosidad, un alegato dirigido fundamentalmente a los que nos gobiernan, en el que se les dice que, como ciudadanos, no son admirables.

ELEGIDO POR ACLAMACIÓN

Sí, fue un malentendido.
Gritaron: *¡a las urnas!*

Y él entendió: *¡a las armas!*— dijo luego.
Era pundonoroso y mató mucho.
Con pistolas, con rifles, con decretos.

Cuando envainó la espada dijo, dice:
La democracia es lo perfecto.
El público aplaudió. Solo callaron,
Impasibles, los muertos.

El deseo popular será cumplido,
A partir de esta hora soy —silencio—
El Jefe, si queréis. Los disconformes
Que levanten el dedo.

Inmóvil mayoría de cadáveres
Le dio el mando total del cementerio.

De *Grado elemental,* 1962

Jorge Herralde
Paisaje con figuras: Barral, Goytisolo, Gil de Biedma (Barcelona 1957-1959)

A la pregunta de mi querido Chus Visor sobre mi poema preferido, mi reacción inmediata es proponer un paisaje, Barcelona, con figuras: Carlos Barral y su *Metropolitano* (1957), José Agustín Goytisolo con su *Salmos al viento* (1957) y *Compañeros de viaje* de Jaime Gil de Biedma (1959).

Los jóvenes inquietos (un adjetivo un tanto zumbón) de la época estábamos fascinados por la editorial Seix Barral, que capitaneaba Carlos, y descubrimos, tambien fascinados, a los poetas de lo que luego fue etiquetada como Escuela de Barcelona: el propio Barral, Goytisolo y Gil de Biedma.

El libro más hermético, *Metropolitano*, brillaba con altiva exigencia:

> «Penetraré la cueva
> de bisonte y raíl riguroso»
> «Cometemos un círculo que dura»
> «Se oye llover sobre el metal marino
> morir el agua sobre el agua viva»

José Agustín Goytisolo nos había conmovido en su primer libro, *El retorno*, la púdica evocación de su madre muer-

ta, Julia Gay, víctima de los bombardeos «nacionales» en la Gran Vía de Barcelona durante la Guerra Civil. Pero ahora se ha transformado en un espadachín, del que somos regocijados cómplices cuando ajusta cuentas con los «poetas celestiales», los García Nieto y compañía:

«Es la hora, dijeron, de cantar los asuntos
maravillosamente insustanciales, es decir,
el momento de olvidarnos de todo lo ocurrido»
«Ésta es la historia, caballeros,
de los poetas celestiales, historia clara
y verdadera, y cuyo ejemplo no han seguido
los poetas locos, que, perdidos
en el tumulto callejero, cantan al hombre»

aunque al final los despojos del satírico profeta

«fueran devorados por los buitres,
los profesores y sus ayudantes»

Ya nos había advertido Quevedo en el epígrafe de *Salmos al viento:*

«Oyente, si tú me ayudas
con tu malicia y tu risa
verdades diré en camisa»

Pero si los versos de Goytisolo y Barral se incrustaron en nuestra memoria, incluso los de! esquivo *Metropolitano,* el caso de Gil de Biedma fue clamoroso, nos sabíamos su breve obra de memoria. Por poner un ejemplo, Manolo Vázquez Montalbán ha citado y sigue citando a Gil de Biedma aún más que a Marx, al subcomandante Marcos o Antonio Machín.

Cómo olvidar el inicio de «Vals del aniversario»:

«Nada hay más dulce que una habitación
para dos, cuando ya no nos queremos demasiado,
fuera de la ciudad, en un hotel tranquilo,
y parejas dudosas y algún niño con ganglios,
si no es esta ligera sensación
de irrealidad»...

O su guiño, muy de alta burguesía barcelonesa, a Alberti:

«Yo nací perdonadme,
en la edad de la pérgola y el tenis»

O sus límpidos diagnósticos:

«De todas las historias de la Historia
sin duda la más triste es la
de España porque termina mal»

Un poeta cuya *De vita beata* termina así:

«Y vivir como un noble arruinado
entre las ruinas de mi inteligencia»

Aunque antes habíamos leído:

«Envejecer y morir
es el único argumento de la obra»

Una estrofa que habíamos celebrado entonces, claro está, como verdad literaria, sólo a beneficio de inventario (y me temo persistir en ello, contra toda evidencia)...

Víctor Infantes
Fernando Merlo

Conocí este soneto hace veinte años en las páginas de *La Luna de Madrid* y me pegó de lleno en todos los recuerdos de la poesía. Era la primera vez que leía algo de alguien llamado Fernando Merlo, pero no fue la última. Quise acercarme al autor que había disparado impunemente este poema contra todos nosotros y me encontré, a cambio, con su muerte. Al poco de ambos sucesos, la sorpresa incendiaria del texto y la ausencia de su creador, este soneto de fuego líquido, quizá el último poema que escribiera, apareció recogido al final de una recopilación de su obra que un grupo de amigos publicó póstumamente con el título de *Escatófago* en 1983. El juego fotográfico de las dos cubiertas del libro me enseñó a un niño con toda la vida por delante y a un hombre a punto de esnifar una raya con toda la vida por detrás. Indagué su historia. Por ella conocí que a los antepocos veinte años este malagueño rebelde y maldito había dado por concluida su obra poética (¡completa!) y que había abandonado definitivamente la escritura; pero al morir, entre sus papeles emergieron dos o tres textos, al parecer muy recientes, en donde moraba este soneto terminal. Había vuelto a la escritura después de muchos años de (¿no?) olvidarla y había dejado escrito, no sé con cuánta conciencia en el intento, un testamento poético de catorce versos de granito ensimismados. Desde entonces me ha acompañado con

todos los sueños literarios y no necesito volver a él forzando ningún recuerdo, porque él me sigue como un testigo terrible de la ausencia de cualquier otro soneto más perdurable.

Poesía químicamente pura, letal, emergida de una memoria acostumbrada (cuando quiere) a pensar en endecasílabos de acero, pulcros como una célula; criatura poética álvea como la ciénaga que perfuma sus rimas y de tan insultante y calculada perfección, que a fuerza de ser clásica es terriblemente moderna. Su férrea arquitectura textual es capaz de derrumbar cualquier retórica, y desde su título nos hace mirar al autor creando su poema para otro ser, que es él mismo en el acto de emanar los versos desde una sangre contaminada de literatura. Garcilaso (o Figueroa, pero nunca Góngora) en la lucidez postrera del temblor de una sobredosis de poesía.

Fernando Merlo no se murió en medio de un verso (como decía de Gerardo), se vivió una muerte en la escritura de un soneto, y, con él, nos ha legado una desleída heroína poética contra el olvido.

A SUS VENAS

Estos cauces que ves amoratados
y de amarillo cieno consumidos,
eran la flor azul de los sentidos,
que hoy descubre sus pétalos ajados.

Besos verdes de aguja en todos lados
hieren la trabazón de los tejidos
y denuncian los brazos resentidos,
la enigmática piel de los drogados.

Las que llevaban vida y alimento
son tibias cobras de veneno suave,
blanco caballo con la sien de nieve.

Trotando corazón y pensamiento,
que por las aguas de la sangre vierte
con rápido caudal, la lenta muerte.

De *Escatófago,* 1983

Luis Íñigo-Madrigal
Eduardo Anguita

Hace algunos años posiblemente no hubiera elegido este poema de Eduardo Anguita para esta *Centuria*. Los gustos varían a lo largo de la vida y en las elecciones, no sólo de poemas, a veces intervienen inextricables razones. Ahora dudé entre elegir algo de Gonzalo Rojas, o de Enrique Lihn, o de Anguita. Pero Gonzalo Rojas está felizmente vivo y es conocido en España; también Lihn lo es; en cambio Anguita, aquí, es todavía casi desconocido. Se observará que los tres poetas nombrados son chilenos. Podría alegar, para justificarlo, la indiscutible importancia de la poesía chilena en el desarrollo de la poesía en español en el siglo XX; pero mi preferencia no pertenece a la historia literaria, sino a la historia personal, y se funda en la nostalgia por el país en que empecé a leer poesía.

También la nostalgia —una nostalgia tranquila, delicada, un poco inventada— recorre los versos de «La visita» y, acaso esa coincidencia explica en parte mi elección: «La visita» es una visita a un cementerio, y toda visita al pasado individual o colectivo es, a partir de cierta edad, una visita al cementerio. Anguita tiene sólo 36 años cuando escribe este poema, pero ya en él el paso del tiempo adquiere una concreción dolorosa, marcada por las fechas inscritas en las lápidas, que se comparan entre sí, con la fecha en que las lee

el poeta, con aquellas en que las leerá el lector. Morosamente, como en un lento paseo (marcado aquí y allá por algunas flores llamativas, esas metáforas de ascendencia creacionista que lo esmaltan: el cementerio, nada más empezar, es «ese estanque, el corral silencioso que la resaca de estrellas y el dorado crepúsculo solar lavan días tras día»), morosamente se desarrolla el poema, correlato del lento paso del tiempo.

Se cuenta el tiempo y se cuenta una historia. La del amor de los desconocidos: amor constante más allá de la muerte que (implícitamente) se presenta como paralelo al del hablante lírico y su acompañante en esa visita fúnebre. «Espéranos bajo el ciruelo, zagal de los difuntos», reza el primer verso, como si se invitara a ese inesperado «zagal» a que aguarde hasta que los visitantes «vengan a vivir de verdad» al jardín de la muerte.

Agreguemos aún algunas consideraciones que pueden explicar mi elección de este poema. Muchos de los rasgos de la poesía de Anguita son rasgos de la poesía moderna en general (coincidencia de obscuridad y encanto; condición deliberada de la obscuridad; coexistencia de rasgos aparentemente contradictorios; acentuación de la singularidad del lenguaje-poético). Otros, en cambio, distinguen a la gran poesía chilena del siglo XX: la consideración del poeta como vate, esto es, como adivino inspirado por la divinidad; su entonación casi religiosa; el tono gnómico de muchos de sus versos; la forma de versículos que estos a menudo adquieren; la dolorosa tensión con que esa poesía despliega su mirada sobre el mundo; el esfuerzo expresivo que transluce; la fuerza de su expresión; su vastedad (no sólo por la vastedad del mundo representado y la diversidad de los objetos poéticos que atrae bajo su dominio, sino también por su extensión material: como si su poderoso y sostenido aliento, al no querer dejar nada sin expresar, no tuviera límites).

LA VISITA

Espéranos bajo el ciruelo, zagal de los difuntos.
Ábrenos ese estanque, el corral silencioso que la resaca de estrellas y el dorado crepúsculo solar lavan día tras día.
Las yerbas altas acallan a medias las lápidas marchitas;
mensajes antiguos que debemos leer muy lentamente;
palabras, tal vez: no para ser pronunciadas,
sino palpadas apenas con la tibieza del sol.
Así pasan el lagarto moroso, la araña, el saltamontes,
y hasta el viento del páramo marino sobre ellas se encalma
como un gran espejo tendido sobre la soledad.

Ábrenos ese jardín que sólo se visita
cuando alguien viene a vivir de verdad,
la colina que nace y muere al pie de esta capilla, ola petrificada junto a la roca enemiga, ahora ambas perdonadas,
ni odiándose ni amándose: ¡pasadas!

Los huesos ya llegaron al hueso, la sangre llegó al puro fluir,
y el tiempo al tiempo vuelve. Colina de muertos que una invisible corriente gasta, acrecienta y purifica:
Fin de estío. ¡Qué sentido tiene decirlo en el Cementerio de Totoral!
Jardín donde los años maduran mejor que los mismos veranos en cualquier huerto terrestre.
Fin de estío en este rincón rural adonde han vuelto quienes siempre debieron vivir juntos.

Allí mismo estaba la eternidad, aquí tan cerca de ellos, tras
la tapia y el cerco rústico de Cristián, zagal del pueblo;
allí tras de la casa, debían ir los amigos a contarse las
nuevas familiares
estaba reservado el lugar para cada uno —los forasteros
frente a la casa, los forasteros en el atrio,
parloteando, chanceando, despidiéndose estridentes—;
pero atrás, atrás en el huertecillo oloroso que los dueños
de casa siempre desearon marchito porque lo marchito
es signo de vieja amistad leal,
atrás, detrás de la casa, tras la verja, la conversación íntima
de los amigos eternos.
Fin de estío en este cementerio costero, tierra adentro.
Primera tarde de otoño, sol dorado tan lejano de luz,
tan próximo por su delicadeza,
desliza sobre esta ladera cercada como un huerto,
tumbas detenidas (los remos dejados a los vivos, los jóvenes
y los forasteros):
entre los filos de la alfalfa, mármol desvanecido, eternidad
lugareña,
lee tú en el aliento del sol otoñal:

MUERTA EL 11 DE MAYO DE 1857.
PRONTO SE REUNIRÁ A ELLA
SU INCONSOLABLE ESPOSO

Oh, juventud impaciente: en esta lápida grabaste la
promesa de reunirte PRONTO.
Pronto:
Y el PRONTO tardó tanto en llegar: demoró, dolió, se
ocultó, casi se olvidó, germinó, reapareció.
Maduró interminables años.

Pero, a su lado, por fin, como si siempre hubieseis estado juntos, vetas tranquilas del mármol que nadie imagina fueron tempested,
a su lado, por fin!:

AQUÍ VINO A REUNIRSE A SU QUERIDA ESPOSA
EL 6 DE ENERO DE 1902

1857-1902. ¡Cuánto tiempo —54 años— separándolos! ¡Y cuánto tiempo —48 años— desde que aquel otro tiempo desdichado cesó: cuánto tiempo entre su reencuentro feliz y ahora nosotros!
¡Y cuánto —93 años— entre la muerte de ella, cuando ESO comenzó a suceder, y nosotros ahora!
¡Cuánto tiempo amargo transcurriendo y por fin cesado para hacer feliz:
más el tiempo dichoso transcurrido y poco a poco olvidado hasta hacerse irreal!
Y, nuevamente sumando desde fuera del seto como si todo esto hubiera sido siempre un pasado, hecho para nosotros, decir:
«Está bien. Todo eso es real»
¡Y cuánto tiempo más para quien lea estas páginas tanto tiempo después! ¿Quién, quién ha esperado?
Y el mismo sol besando la colina, las tumbas detenidas. Y...

Fin de estío.
Estamos en 1950 en un huerto marchito de Totoral, la colina donde resbalan los muertos y las enredaderas,
la colina de los amigos. ¡1950! Tanto tiempo perdido estaba aquí, tierra adentro, adonde hemos llegado sin pensar, agolpados como una ráfaga de niños a una charla grave.

Tanta vena febril, tanta impetuosa lágrima, ¡más que existieron! ¡existen! SON huellas en el mármol, inmóviles, como se ve el mar desde la altura: un epitafio.
Todo ello rescatado para nosotros, que nada hemos sufrido, a quienes se nos da la lejanía del viento.
¡Aquel lejano, largo PRONTO, para nosotros, importunos, es PRONTO otra vez!
Ambas vidas, ambas muertes, las dos aquí próximas, sin mediar ni una yerba.
Esposa y esposo cara a cara,
el tiempo hendido, la llaga que debía cerrarse
(las aguas que una mano fugaz —45 años— separó un breve instante).
La palabra está ahora reunida,
y el tiempo plácido, lúcido, admirable.
Esposa y esposo, dos extremos vacíos
para dar vida a la separación.
¡Juntos aquí dos labios de tiempo formando un solo beso viejo y nupcial!

De *Poesía entera,* 1971

Bárbara Jacobs

Francisco Luis Bernárdez

Hace muchos años, cuando empezaba mi formación de manera más formal, mi maestro, Augusto Monterroso, me aconsejó memorizar, en calidad de parte esencial de la misma, una docena de sonetos en lengua castellana. De los doce que me recitó como si los estuviera leyendo, logré anotar el primer verso de uno o dos de ellos, con el nombre del autor. Localicé el de Quevedo, y durante un tiempo logré decir con soltura «Buscas en Roma a Roma, oh peregrino» y aun las líneas que seguían a ésta. Pero, sin duda, el que aprendí de forma permanente, quizás porque me dijo lo que yo hubiera querido decir y nunca lo habría conseguido, al menos, no en la pureza ni con la fuerza en las que lo hace el poeta que lo dijo por él y por mí y por quien se pusiera permanentemente el saco, o se hiciera con el poema una segunda piel, fue el *Soneto del amor unitivo,* de Francisco Luis Bernárdez (Argentina, 1900-1978).

Puede ser que yo no haya hecho méritos suficientes para sentirme a mis anchas en esta tan honrosa ocasión en que Visor celebra su título 500; pero lo que es seguro, es que el «Amor unitivo» de Francisco Luis Bernárdez merece entrar en el homenaje, y si, al elegirlo yo, lo hago sólo de nuevo, porque alguien aparte de mí ya lo hubiera se-

leccionado, tanto mejor. La lógica, más contemplativa que analítica de Bernárdez, debe recordarse, de forma repetitiva en el amor perdurable.

AMOR UNITIVO

Tan unidas están nuestras cabezas
Y tan atados nuestros corazones,
Ya concertadas las inclinaciones
Y confundidas las naturalezas,

Que nuestros argumentos y razones
Y nuestras alegrías y tristezas
Están jugando al ajedrez con piezas
Iguales en color y proporciones.

En el tablero de la vida vemos
Empeñados a dos que conocemos,
A pesar de que no diferenciamos,

En un juego amoroso que sabemos
Sin ganador, porque los dos perdemos
Ni perdedor, porque los dos ganamos.

De *Antología Poética,* 1946

Clara Janés
Federico García Lorca

Acaso oí en sueños el aullido del perro asirio y me hizo dar un salto, inesperado para mí cuando por primera vez llegó a mis manos el poema de Lorca durante aquellas lecturas colectivas y apasionadas de la obra del poeta, compartidas con amigos de la universidad de Barcelona.

Son dos difuntos y uno de ellos habla a otro. Su muerte es ancestral. Su muerte no le impide ver el mapa del cielo, las constelaciones, Cáncer, Pegaso, el planeta Venus, la luna. Su muerte es una vida más abarcadora, conoce no solo el firmamento, sino los espacios terrestres y bajo tierra, las raíces y sus movimientos y los movimientos del agua. Su muerte es una forma de vida, la del poeta, que también conoce los dos mundos y los abismos de lo desconocido. Y así vive investido del reto. Por ello exhorta a la audición de ese aullido tan antiguo que casi anuncia la historia, pues se sitúa en el creciente fértil. Federico invita a amanecer, a resucitar con toda la historia y con todas las posibilidades de la vida, a emerger de la tierra limpiamente, como el jacinto en primavera.

En una ocasión pregunté por el «perro asirio» a Rafael Martínez Nadal. Me dijo que Lorca lo había visto en Londres y me regaló un catálogo. Son pocos los perros que aparecen en los bajorrelieves del British Museum, pero uno de ellos claramente se destaca. Pensamos, con Rafael, que sería

este el distinguido por el poeta. Es un animal sereno, no feroz como otros canes que figuran en dicha obra, pero está inmensamente atento a la caza. Tiene la cola erguida, las patas dispuestas, alineadas, los ojos mirando levemente hacia arriba y la boca entreabierta, como si fuera a iniciar el aullido. Rafael, que tanto amaba el arte, valoraba la elección del control ante la fiereza, yo veía al perro rodeado de los astros: sol, luna y estrella, de modo análogo a aquel en que aparecen los reyes del lugar en sus retratos.

PAISAJE CON DOS TUMBAS Y UN PERRO ASIRIO

Amigo,
levántate para que oigas aullar
al perro asirio.
Las tres ninfas del cáncer han estado bailando, hijo mío.
Trajeron unas montañas de lacre rojo
y unas sábanas duras donde estaba el cáncer dormido.
El caballo tenía un ojo en el cuello
y la luna estaba en un cielo tan frío
que tuvo que desgarrarse su monte de Venus
y ahogar en sangre y ceniza los cementerios antiguos.

Amigo,
despierta, que los montes todavía no respiran
y las hierbas de mi corazón están en otro sitio.
No importa que estés lleno de agua de mar.
Yo amé mucho tiempo a un niño
que tenía una plumilla en la lengua
y vivimos cien años dentro de un cuchillo.

Despierta. Calla. Escucha. Incorpórate un poco.
El aullido
es una larga lengua morada que deja
hormigas de espanto y licor de lirios.
Ya viene hacia la roca. ¡No alargues tus raíces!
Se acerca. Gime. No solloces en sueños, amigo.

¡Amigo!
Levántate para que oigas aullar
al perro asirio.

De *Poeta en Nueva York*, 1940

Antonio Jiménez Millán
Benjamín Prado

Dos libros publicados en 1991, *El corazón azul del alumbrado* y *Asuntos personales*, marcan claramente la orientación de la poesía de Benjamín Prado. Su lectura plantea una forma específica de relacionar literatura y vida a partir de una reinterpretación del pasado, y siempre desde la conciencia del artificio, del carácter de ficción de la obra literaria. Tanto en estos libros como en los posteriores *Cobijo contra la tormenta* (1995), *Todos nosotros* (1998) e *Iceberg* (2002) (también habría que tener en cuenta la recopilación *Ecuador. Poesía 1986-2001*, donde el autor modifica muchos poemas pertenecientes a los libros citados e incluso al primero que publicó, *Un caso sencillo*), un tejido de citas se inserta en la materialidad de los poemas y las experiencias reales se cruzan con homenajes literarios más o menos explícitos. De este modo, el tiempo que transcurre en el poema engloba los fragmentos del pasado y las sensaciones del presente.

«Marga Gil en la isla» sigue la enunciación narrativa dominante en los poemas extensos de *Todos nosotros*, como observamos en los primeros versos:

> «Es una tarde de verano. Tú hablas
> de que las noches son extrañas en las islas.»

A los personajes femeninos que aparecen en el libro *Todos nosotros* —las escritoras Sylvia Plath, Marina Tsvietáieva, Anne Sexton, Anna Ajmátova, Marianne Moore— se suma la escultora Marga Gil Roësner (1910-1932), suicida igual que las tres primeras. Aclara Benjamín Prado en una nota que él solía jugar en una casa abandonada de Las Rozas donde se decía que en los años treinta se había suicidado una joven. Enamorada de Juan Ramón Jiménez sin ser correspondida (se sabe que llegó a escribir cartas a Zenobia Camprubí explicando que el poeta la había rechazado), Marga Gil Roësner se disparó un tiro cuando tenía 21 años: es la historia que sirve de fondo al poema. Desde la isla de Formentera, en el verano de 1997, Benjamín Prado evoca ese acontecimiento que se mezcla con sus propios recuerdos de infancia, imagina detalles del final trágico («puede que unas palomas escapen del jardín/ al oírse el disparo»), compara el miedo con el olor de una rosa que acaba adueñándose de un cuerpo y nombra aquella torre del viejo caserón, tan presente en su vida («...subo a la torre que veré más tarde/ desde un hotel de Nueva York,/ un día/ de lluvia en Buenos Aires,/ un verano/ en el puerto de Barcelona.»).

Benjamín Prado utiliza en éste y en otros poemas una perspectiva múltiple a partir de la inserción de voces diferentes: la de la compañera que escucha el relato en medio de la calma de un paisaje marítimo («*Como alguien que anda junto a un río y tiene/ sobre su piel la sombra de los árboles*»), la de la escultora suicida, a través de una frase extraída de su diario («*ya nada me separa de ti salvo la muerte*») y, finalmente, la voz figurada del viento, que cierra el poema («*-No se puede salir de una casa vacía./ Todo lo que ha ocurrido una vez/ ocurre para siempre.*»). Otro aspecto importante en la construcción del poema es el poder evocador de las imágenes, su capacidad de sugerir asociaciones insólitas que sur-

gen de la fascinación por lo cotidiano: «Tú miras / la playa,/ la marea,/ el sol rojo lo mismo que una fuente/ en donde un asesino se ha lavado las manos». Y especialmente al final del poema, cuando los encabalgamientos destacan las sensaciones de frialdad y lentitud:

> «El mundo
> es un lugar muy frío.
> En el fondo del agua se oye cavar las tumbas. (*)
> Hay terrazas sin sueño donde el viento devora
> lentamente
> los restos de la noche.»

Un aforismo de los que integran la segunda parte de *Todos nosotros* dice: «Escribir un poema es como armar un puzzle./ Un poema es poner cada cosa en su sitio». Este principio se aplica rigurosamente a la composición de «Marga Gil en la isla», un poema que expone algunas constantes de esa indagación reflexiva que Benjamín Prado construye a partir de la memoria y que afecta a las relaciones entre literatura y vida, entre historia, poesía y ficción. No se trata de un culturalismo ornamental: hay una coherencia indudable en el recurso a las citas, a las vidas literarias, a las anécdotas. Porque, como él también escribe en los aforismos, los poemas «son huellas digitales: una mezcla de tinta y personas asustadas».

(*) Este verso es suprimido en la versión que se encuentra en *Ecuador. Poesía 1986-2001.*

MARGA GIL EN LA ISLA

Es una tarde de verano. Tú hablas
de que las noches son extrañas en las islas.
Yo pienso de repente
—no sé por qué— en la casa de Marga Gil: la torre
cerca de la autopista y el desorden salvaje
del antiguo jardín abandonado.
Empiezo
a contarte esa historia,
la manera en que aún sigue dentro de mí
y tú dices:
—Como alguien que anda junto a un río y tiene
sobre su piel la sombra de los árboles.

Estamos en el año
1932 y Marga
se enamora de Juan Ramón Jiménez.
Es una chica oscura. Hay un túnel que une
su corazón y el ruido de los bosques.
Un día entra en la sala.
Un día escribe
ya nada me separa de ti, salvo la muerte.
Luego, todo termina.
Casi podemos verlo: 28 de julio;
el cielo es muy azul;
puede que unas palomas escapen del jardín
al oírse el disparo.

Ahora los dos estamos en silencio.
Tú miras
la playa,
la marea,
el sol rojo lo mismo que una fuente
en donde un asesino se ha lavado las manos.
Yo pienso en Marga Gil.
Pienso en su miedo
de esa forma en que a veces
ves a un hombre que huele una rosa, imaginas
cómo esa rosa crece hacia dentro de ese hombre,
lo invade poco a poco con su aroma
dulce y enfermo.

Mucho tiempo después
yo entro cada mañana en esa casa,
bajo el desván,
me muevo por los cuartos vacíos,
subo a la torre que veré más tarde
desde un hotel de Nueva York, un día
de lluvia en Buenos Aires, un verano
en el puerto de Barcelona.
El mundo
es un lugar muy frío.
Hay terrazas vacías donde el viento devora
lentamente
los restos de la noche.

Tú y yo lo comprendemos.
Es un viento que viene del mar,
un viento frío
que llena el corazón de pequeños arpones
y de niños ahogados.

Es un viento que dice:
—No se puede salir de una casa vacía.
Todo lo que ha ocurrido alguna vez
ocurre para siempre.

De *Todos nosotros,* 1998

Jon Juaristi
Antonio Machado

¿Cómo explicar las preferencias propias en materia de poesía, siempre tan arbitrarias? A uno le gusta un poema o la poesía entera de un autor porque, como decía Auden, lo asocia con experiencias emocionales difícilmente transmisibles salvo en forma —ellas mismas— de poema. Por eso toda obra poética personal tiene algo de glosa. El poeta al que más he glosado es don Antonio Machado, y, de su poesía, es *Muerte de Abel Martín* el poema que más frecuentemente viene a mi memoria. Debe ser, por tanto, el que prefiero.

En *Muerte de Abel Martín* hay, por supuesto, poesía. Pero también narración. Y ensayo. De ordinario se le suele clasificar en la categoría de «poesía filosófica», lo que equivale a convertirlo en un híbrido que ni es poesía ni filosofía seria ni nada de nada. A mí, por el contrario, me parece un poema redondo, en el que resuenan ecos de una tradición poética que va del Romancero a Espronceda, pasando por la gran elegía de Manrique. Pero, sobre todo, hay en él una visión del mundo que recurre a imágenes de los discursos primordiales de nuestra civilización —la Biblia y la filosofía griega— para hallar una expresión posible: como Jacob en la noche del Yabok, Abel Martín encuentra en la noche de su agonía al ángel que sabía su secreto (es decir, su nombre secreto). Entre esta imagen, que es la del hombre que lucha

con Dios, y la de Abel, nuevo Sócrates dispuesto a apurar su vaso final de sombra, surge un paradigma de la existencia humana como errancia por un mundo desierto: el deseo, como la flecha de Zenón, busca un objeto imposible, cuyo nombre desconoce, y que sólo se manifiesta como distancia y ausencia.

Hay un extraño parentesco entre lo narrado en el poema y un breve —y magnífico— apólogo de Borges, «El testigo». Como el sajón pagano de este último, Abel Martín agoniza en las inmediaciones de una iglesia. La historia que se nos cuenta en ambos casos (porque existe una historia, aunque su narratividad sea muy pobre) transcurre entre el atardecer y el alba y es la mera historia de la agonía, o la crónica escueta de una muerte anunciada: uno de los tópicos más transitados de la poesía occidental, que incluye piezas como las *Coplas a la muerte de su padre* o las baladas populares europeas sobre la última noche del condenado. El contenido de la historia se reduce a la pérdida: «Quien se vive se pierde, Abel decía». Yo mismo he incurrido en el tópico con un poema —*Il compagno*— sobre la muerte de Pavese, que es a su vez una glosa confesa de *Muerte de Abel Martín*. Evidentemente, éste es muy superior al mío tanto en hondura como en belleza. Me acompañará siempre, lo sé, hasta que yo también me adentre en la noche.

MUERTE DE ABEL MARTÍN

Pensando que no veía
porque Dios no le miraba,
dijo Abel cuando moría:
Se acabó lo que se daba.

J. DE MAIRENA: *Epigramas.*

I

Los últimos vencejos revolean
en torno al campanario;
los niños gritan, saltan, se pelean.
En su rincón, Martín el solitario.
¡La tarde, casi noche, polvorienta,
la algazara infantil, y el vocerío,
a la par de sus doce en sus cincuenta!

*

¡Oh alma plena y espíritu vacío,
ante la turbia hoguera
con llama restallante de raíces,
fogata de frontera
que ilumina las hondas cicatrices!

*

Quien se vive se pierde, Abel decía.
¡Oh distancia, distancia!, que la estrella
que nadie toca, guía.
¿Quién navegó sin ella?
Distancia para el ojo —¡oh lueñe nave!—,
ausencia al corazón empedernido,
y bálsamo suave
con la miel del amor, sagrado olvido.
¡Oh gran saber del cero, del maduro
fruto sabor que sólo el hombre gusta,
agua de sueño, manantial oscuro,
sombra divina de la mano augusta!
Antes me llegue, si me llega, el Día,
la luz que ve, increada,
ahógame esta mala gritería,
Señor, con las esencias de tu Nada.

II

El ángel que sabía
su secreto salió a Martín al paso.
Martín le dio el dinero que tenía.
¿Piedad? Tal vez. ¿Miedo al chantaje? Acaso.
Aquella noche fría
supo Martín de soledad; pensaba
que Dios no le veía,
y en su mudo desierto caminaba.

III

Y vio la musa esquiva,
de pie junto a su lecho, la enlutada,

la dama de sus calles, fugitiva,
la imposible al amor y siempre amada.
Díjole Abel: Señora,
por ansia de tu cara descubierta,
he pensado vivir hacia la aurora
hasta sentir mi sangre casi yerta.
Hoy sé que no eres tú quien yo creía;
mas te quiero mirar y agradecerte
lo mucho que me hiciste compañía
con tu frío desdén.
Quiso la muerte
sonreír a Martín, y no sabía.

IV

Viví, dormí, soñé y hasta he creado
—pensó Martín, ya turbia la pupila—
un hombre que vigila
el sueño, algo mejor que lo soñado.
Mas si un igual destino
aguarda al soñador y al vigilante,
a quien trazó caminos,
y a quien siguió caminos, jadeante,
al fin, sólo es creación tu pura nada,
tu sombra de gigante,
el divino cegar de tu mirada.

V

Y sucedió a la angustia la fatiga,
que siente su esperar desesperado,

la sed que el agua clara no mitiga,
la amargura del tiempo envenenado.
¡Esta lira de muerte!
Abel palpaba
su cuerpo enflaquecido.
¿El que todo lo ve no le miraba?
¡Y esta pereza, sangre del olvido!
¡Oh, sálvame Señor!
Su vida entera,
su historia irremediable aparecía
escrita en blanda cera.
¿Y ha de borrarte el sol del nuevo día?
Abel tendió su mano
hacia la luz bermeja
de una caliente aurora de verano,
ya en el balcón de su morada vieja.
Ciego, pidió la luz que no veía.
Luego llevó, sereno,
el limpio vaso, hasta su boca fría,
de pura sombra —¡oh pura sombra!— lleno.

De *Poesías Completas*, 1936

Luis Landero
Antonio Machado

Querido Chus:

Hace unos días me trajeron tu carta a este pueblecito de Soria donde paso el verano y hoy te escribo para que sepas que te recuerdo, y que recuerdo tu invitación que me hiciste para participar en la Antología comentada que estáis preparando. Sin embargo, en el último momento, al hacer el equipaje, no me acordé de echar en mis alforjas algunos libros de mis poetas favoritos, o de elegir el poema que iba a comentar, y ahora me encuentro reducido a esa otra antología de versos que la memoria, y el olvido, han ido componiendo a lo largo del tiempo. Tengo la memoria llena de ruinas poéticas, versos sueltos o salteados, poemas de los que sólo sobrevive alguna estrofa, y a veces sólo una aliteración o una metáfora. Visto lo cual, elegiré para comentar no el poema que más me gusta sino el que la memoria me ofrece en este instante, un poemita de Machado que está ahí olvidado en un rincón de la memoria, como el arpa de Bécquer, se titula «Campo», y está en *Soledades.*

Como un ciego señalando en el puntero las secuencias de algún triste suceso, así me imagino yo a Machado, presentándonos las viñetas de un atardecer. Vean ustedes la tarde que declina, vean allá los montes con el último sol, vean aquí

mas cerca el camino y el arbol, y aun mas cerca las ramas y las hojas, y ahora mirenme a mi, vean como lloro, y por ultimo observen a lo lejos los alamos dorados por el atardecer. Eso es todo. El resto es silencio. La ultima viñeta esta en blanco, contiene una vaga invitacion al enigma: la vibracion de lo intuido, la sombra de la sugerencia, la cercania misteriosa pero real de lo inefable.

Me gusta la discreta plasticidad del poema, la rapida transicion de la mirada que nos lleva de la panoramica («tarde», «montes»), a un plano medio («camino blanco»), y de ahi al detallismo de las ramas y de las hojas, donde el puntero se detiene sin prisas, a juzgar por los adjetivos que le dedica («marchita y negra»), como si justamente fuese lo minimo y humilde el destino final de la mirada errante del autor. La tarde, claro esta que no va adjetivada. El adjetivo esta expreso: de la tarde «machadiana», reconocible no solo en el espacio sino tambien y sobre todo en el tiempo, que es el verdadero protagonista del poema. Tiempo del presente («*está* muriendo», «*hace* llorar»), del pasado (el «camino blanco» que remonta a la infancia, las mataduras que la vida ha ido dejando en el poeta: «arbol roto», «tronco herido», «hoja marchita y negra»), del futuro («lejos, la sombra de amor te aguarda»). Y todo ese tiempo esta contenido en un instante: lo que tarda la mirada en ir contemplando las cuatro o cinco vinetas de que consta la experiencia vital, un largo instante esencial: uno de esos instantes que todo lo contiene, o que acierta a sugerir el discurso entero de una vida...

Me gusta la sencilla y elegantisima transicion que hay desde la descripcion objetiva (ocho primeros versos) hasta el brusco quiebro de tono («¿Lloras?»...), que nos hace volver a leer los ocho versos y comprender que las cosas estan descritas no solo en si mismas sino sobre todo desde la conciencia de quien las ve y las siente. Es un paisaje interiorizado, y

de ahí la emoción creciente del poeta, que va descubriendo con nosotros, los lectores, que el paisaje objetivo es también un paisaje del alma. De hecho, ese «¿lloras?...», con sus puntos suspensivos, tanto puede importar al poeta como al lector. Las claras viñetas anteriores contrastan con el esbozo fantasmagórico, esfumado, de ese final de ensueño:

«... entre los álamos de oro, lejos, la sombra del amor te aguarda». ¿No está hablando del amor en vida o más bien de la muerte? Esos lejanos álamos de oro tienen algo de inalcanzable, de ilusión...» «Antonio Machado alucinado por la melancolía», así podía también titularse el poema, a juicio del lector. Si tuviera que elegir una palabra que representara a todas las del poema, eligiría «lejos», así, tal como está enmarcado en su verso, entre las dos comas, porque ése es el asunto final del poema: la lejanía, la distancia irreal (puesto que todo es una alucinación o un espejismo) que media entre la vida y el sueño, entre el intelecto y la voluntad, entre la realidad y el deseo. Y un último recuerdo para los puntos suspensivos que hay en el poema. A ellos me encomiendo. Respetemos el misterio. No opongamos nunca un concepto abstracto a una intuición particular. Tras esta apertura hermenéutica, el lector vuelve a enrocarse en su corazón.

CAMPO

La tarde está muriendo
como un hogar humilde que se apaga.

Allá, sobre los montes,
quedan algunas brasas.

Y ese árbol roto en el camino blanco,
hace llorar de lástima.

¡Dos ramas en el tronco herido, y una
hoja marchita y negra en cada rama!

¿Lloras?... Entre los álamos de oro,
lejos, la sombra del amor te aguarda.

De *Soledades, Galerías y otros Poemas*, 1919

Fernando Lanzas
Jaime Gil de Biedma

De la literatura, lo que más me importa es la poesía, por lo que tiene de comunicación íntima y directa entre autor y lector, y de la poesía, la que prefiero es la poesía amorosa, porque es la que hace su objeto de la pasión que más importa al hombre y a la que se debe su existencia en la tierra, el fenómeno del alma más misterioso, incontrolable e inexplicable que nos es dado experimentar.

A la hora de elegir un poema, éste había de ser entonces, forzosamente, un «poema de amor» aunque al autor del poema elegido le gustaba distinguir entre poemas «de amor» y poemas «sobre la experiencia amorosa», al tiempo que declara que «poemas de amor», como tales, sólo había escrito uno.

«Canción de aniversario» de Jaime Gil de Biedma es uno de los poemas que me han llegado de una forma más honda y duradera, desde que lo descubrí, hace más de veinte años. No estoy seguro de que sea, de manera absoluta, mi preferido entre todos los que alguna vez leí o escuché, pero es un buen síntoma de preferencia el que haya aflorado enseguida en el repaso mental que he tenido que hacer para poder escribir estas líneas.

Creo que «Canción de aniversario» ilustra, en pocas pero eficaces pinceladas, las luces y sombras de la experiencia amorosa, casi diría que de cualquier experiencia amorosa,

pero al mismo tiempo es, al menos para mí, un verdadero poema de amor porque está escrito desde la emoción, y desde un momento muy concreto, y seguro que para muchos reconocible, del amor.

Jaime Gil de Biedma incluyó este poema en su último recital en Madrid, que tuvo lugar en la Residencia de Estudiantes en diciembre de 1988. Este fue un momento muy emotivo para todos los que estuvimos allí, aun sin saber que ya no íbamos a disponer de otro momento parecido con el poeta. Apenas se aprecia en la grabación, pero a Jaime Gil se le quebró la voz al decir el último verso del poema, que había leído con una entonación y una emoción muy especiales, creo. Me impresionó mucho esa capacidad para volver a emocionarse con lo que uno ha escrito hace tanto tiempo.

«Canción de aniversario», aparte de conmoverme tantas veces, también me ha enseñado muchas cosas, ha tenido mucho que ver en algunos versos míos y me ha dado la ocasión de leérselo y descubrírselo a otras personas, de hablar sobre sus versos, de compartir, en definitiva, esta «experiencia de poema», tanto con su autor como con otros poetas y lectores de poesía. Y le estoy muy agradecido y por ello creo muy justo por mi parte elegirlo para esta selección.

CANCIÓN DE ANIVERSARIO

Porque son ya seis años desde entonces,
porque no hay en la tierra, todavía,
nada que sea tan dulce como una habitación
para dos, si es tuya y mía;
porque hasta el tiempo, ese pariente pobre

que conoció mejores días,
parece hoy partidario de la felicidad,
cantemos, alegría!

Y luego levantémonos más tarde,
como domingo. Que la mañana plena
se nos vaya en hacer otra vez el amor,
pero mejor: de otra manera
que la noche no puede imaginarse,
mientras el cuarto se nos puebla
de sol y vecindad tranquila, igual que el tiempo,
y de historia serena.

El eco de los días de placer,
el deseo, la música acordada
dentro en el corazón, y que yo he puesto apenas
en mis poemas, por romántica;
todo el perfume, todo el pasado infiel,
lo que fue dulce y da nostalgia,
¿no ves cómo se sume en la realidad que entonces
soñabas y soñaba?

La realidad —no demasiado hermosa—
con sus inconvenientes de ser dos,
sus vergonzosas noches de amor sin deseo
y de deseo sin amor,
que ni en seis siglos de dormir a solas
las pagaríamos. Y con
sus transiciones vagas, de la traición al tedio,
del tedio a la traición.

La vida no es un sueño, tú ya sabes
que tenemos tendencia a olvidarlo.

Pero un poco de sueño, no más, un si es no es
por esta vez, callándonos
el resto de la historia, y un instante
—mientras que tú y yo nos deseamos
feliz y larga vida en común—, estoy seguro
que no puede hacer daño.

De *Moralidades,* 1966

Dámaso López García
Luis García Montero

La ciudad ha ocupado un lugar eminente en la imaginación colectiva desde que el ser humano se constituyó en sociedades urbanas. Luis García Montero ha recogido algunos de sus libros de poemas bajo títulos que muestran claras referencias ciudadanas: *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* o *Rimado de ciudad.* No es extraño. En tiempos en que la ciudad, sus edificios, su urbanismo, sus posibilidades, sus partes reducidas a símbolos, ofrecen a veces, incluso trágicamente, motivos de conjetura para pensadores, sociólogos y artistas de toda clase, nada tiene de extraño que la ciudad guíe la atención de los poetas hacia las posibilidades y limitaciones, hacia las formas y ritmos con los que solicitan la adaptación de quienes viven en ellas a su esencia más íntima. A este género de inspiración, al que tienen vedado el acceso los pensadores y sociólogos, pertenece «Ciudad», un poema que habla de las emociones urbanas y sus tiempos y exigencias a través del escenario que evoca.

CIUDAD

No tuve más remedio que seguirla.

Bajé con ella al día. Conocí
gentes que fueron de mi condición,
conversaciones de palabras lentas.

Hablo de aquella edad que nos otorga
la sensación de verse en un mundo inmediato,
la ciudad que nos llama
en los mismos lugares,
en las mismas penumbras
donde hay ojos que siguen
el deseo desnudo de tus ojos,
amor que pide tiempo,
razones que parecen
tus razones.

Pero de pronto cambia el mundo en las ciudades,
y aunque sé que cultivo mi deseo,
para vivir aquí, entre los jóvenes,
recorro sus caminos y comprendo
que traigo la distancia
no sé si de otra edad o de otra tierra,
testigo de otra gente
que no sabe beber, que tiene prisa,
y que aprende a besarse en los rincones,
con otra historia, con su propio tiempo.

La ciudad no me sigue, va con ellos.

Y escucho atentamente por si algo me llama,
para sentirme vivo,
para ir aprendiendo con la noche
cómo ladran ahora los fantasmas
del tiempo y la poesía.

De *Habitaciones separadas*, 1994

Javier Lorenzo Candel
Álvaro Mutis

La preocupación por la palabra, la naturaleza como una singladura desde la que el hombre aprende a descubrirse como un animal inquieto que acrecienta su propia destrucción, los signos del cansancio ante el hastío de los vencidos, ponen de manifiesto un espectáculo nada desdeñable para acercarse a Álvaro Mutis con la coraza del lector avisado.

La selección de «Del campo», que junto con «De la ciudad» y «De las montañas» componen «Trilogía», un hermoso poema donde se dan cita todas y cada una de las claves antes referidas, tiene para mí la invitación a un viaje por los territorios de referencia que han consolidado el paisaje literario del poeta.

Por un lado, la naturaleza que, con su particular lenguaje, comunica al hombre sus caminos, pero que no es capaz de escuchar a quien pide treguas constantes ante su desencadenado espíritu, definitivamente inaprensible. Una idea de naturaleza hija de aquella protagonista de los románticos alemanes e ingleses que, ahora, irrumpe ante las puertas de Álvaro Mutis para llamar de nuevo y alterar los órdenes dispuestos en el hogar del hombre.

Por otro, los designios que definitivamente avivan un estado de escepticismo primero, después de dolor ante lo inaplazable: la muerte que dispone las últimas avenidas de la sangre.

Y entre tanto, un oficio que crea las palabras precisas para comunicar cada actitud del hombre y cada sentimiento.

Porque Mutis nos ha querido unir a las sensaciones que la naturaleza transporta, a su *serena batalla*, y nos ha hecho cómplices del esplendor de cuanto nos rodea con un espacio preparado para sentir el calor acuciante, las barcas que golpean sus lomos contra el mar más calmado, la luz particular de los cafetales o el río turbulento, para sacudir el disfrute de la visión primera con la verdadera esencia de la naturaleza, aquella que le da su sentido más último: El tiempo alimentando la decrepitud, la muerte de lo humano.

Por todo esto es por lo que encontramos dos espacios bien definidos en el poema. El primero, un bien estructurado acercamiento a la viveza del paisaje, el segundo, el agrio descubrimiento del sabor que deja esta característica del hombre que lo hace más vulnerable, más frágil que el resto de las criaturas de la creación. Porque el hombre que piensa, el mismo que es capaz de reflexionar sobre el paso del tiempo, que observa y desespera ante lo observado, es el único ser que sufre su inexorable rumbo hacia la finitud.

Hay palabras que bien valen esta teoría que Álvaro Mutis expone, palabras que utiliza como elementos capaces de despertar sentimientos encontrados. De un lado el uso de *tibia, sonoro, acogedora, murmullo, majestuosamente*, referidos siempre al clima descrito por la naturaleza; de otro *devora, miserablemente, ebrias* o *alarido* en el acercamiento poético a lo humano. Esta utilización de los conceptos que, como claves para la identificación de los dos momentos del poema, son puestos en valor.nada aleatoriamente, nos acercan a los excelentes últimos versos de «Del campo», y nos sitúan en el momento y el lugar que el poeta ha elegido para hacernos cómplices de su última preocupación.

¿Para qué la palabra? Si los hombres son todo lo referido por Mutis, si la naturaleza funciona con sus propios engra-

najes, si el motor del mundo, su tiempo, es ajeno al hombre que piensa, al hombre consciente que antes citaba, ¿para qué la lucha por lo comunicado? ¿Dónde el lenguaje poético?

No me negarán que la invitación al lector no está exenta de una nueva ética que se maneja como la medicina para la salud del alma o del espíritu, una puesta en valor de las actitudes animales que constituyen el verdadero territorio para salir indemne ante los ritmos del mundo. El fogonero que copula con su mujer, ajenos los dos a las frustraciones propias de quien busca el esplendor en lo pensado, el acercamiento a las oscuras teorías que fundamentan la existencia, se ha salvado del dolor que produce la lucha por mantener la llama encendida de la palabra, de lo dicho, de lo que trata de ser comunicado y, por supuesto, de la consciencia ante la verdadera naturaleza del hombre.

El escepticismo como la humillación de una naturaleza humana que lucha por no aceptar, con el concurso de la fe, la revelación divina, es una constante que marca la terrible paradoja de Mutis en toda su literatura. La palabra surge como la esperanza ante las limitaciones del hombre, una palabra libre de cualquier dogma de fe que sintetiza el bien producido por el acercamiento intelectual a lo peor de nuestra existencia.

Por tanto, la elección de este segundo poema de «Trilogía» supone la revelación personal de los cimientos que también sostienen mi propio edificio intelectual que, como afirmaba Holderlin, empieza por crear una estructura donde «uno no yerra por culpa propia, ni por una perturbación, sino por causa del objeto superior para el cual, el sentido es demasiado débil».

Álvaro Mutis, Maqroll, la decadencia del poder humano, la palabra y lo comunicable, la naturaleza y su correlato más efímero, son pruebas que someten al lector a un estado de aproximación sin el cual uno sería mucho menos autónomo en la interpretación de los designios del mundo donde, con el permiso del maestro, nunca la lucha es estéril si el fruto del cansancio es su reconocimiento.

DEL CAMPO

Al paso de los ladrones nocturnos
oponen la invasión de grandes olas de temperatura.
Al golpe de las barcas en el muelle
la pavura de un lejano sonido de corneta.
A la tibia luz del mediodía que levanta vaho en los patios
el grito sonoro de las aves que se debaten en sus jaulas.
A la sombra acogedora de los cafetales
el murmullo de los anzuelos en el fondo del río turbulento.
Nada cambia esa serena batalla de los elementos mientras el tiempo
devora la carne de los hombres y los acerca miserablemente a la muerte como bestias ebrias.
Si el río crece y arranca los árboles
y los hace viajar majestuosamente por su lomo,
si en el trapiche el fogonero copula con su mujer mientras la miel borbotea como un oro vegetal y magnífico,
si con un gran alarido pueden los mineros
parar la carrera del viento,
si éstas y tantas otras cosas suceden por encima de las palabras,
por encima de la pobre piel que cubre el poema,
si toda una vida puede sostenerse con tan vagos elementos,
¿qué afán nos empuja a decirlo, a gritarlo vanamente?
¿en dónde está el secreto de esta lucha estéril que nos agota y lleva
mansamente a la tumba?

De *Los elementos del desastre*, 1953

Edwin Madrid
Márgara Sáenz

Cuando leí por primera vez este poema quedé impactado y, de alguna manera, me alegraba la idea de que haya sido escrito por una voz ecuatoriana. Me —decía— qué notable poema, y volvía a leerlo como deteniéndome en cada uno de sus versos. Casi no podía creer tanta osadía en boca de ecuatoriana o ecuatoriano alguno. Sus líneas: *Hijo de perra, ¿lo haces? Pero allí no, nunca, con nadie vuelvas a la habitación 35. Que se te muera para siempre, que se te pudra si regresas.* Retumbaban en mi cabeza y enseguida quise conocer más de la tal Márgara Sáenz: ¿Quién era? ¿De dónde venía? ¿Por qué escribía? Pero la noticia que traía la antología de la poesía nueva latinoamericana sobre esta autora, era una broma, pues apenas decía: «Ecuatoriana, muy ignorada en su propio país. Algunos piensan que es apócrifa». Entonces, mi entusiasmo por el descubrimiento de una voz ecuatoriana disminuyó y, mi interés por su misterio me llevó a hacer algunas pesquisas.

De ese tiempo, ha pasado más de 20 años y mi inutilidad de investigador solo me ha llevado a ciertas conjeturas, como la de que fue escrito por uno de los mayores poetas vivos del Ecuador bajo el seudónimo de Márgara Saénz o que bajo este mismo nombre, lo escribió un poeta peruano, quien conoce bien el tono de la poesía inglesa y norteamericana que, supuestamente, es el mismo tono que tiene este poema.

Como es de suponer, ya no me detengo a pensar si alguien utilizando el nombre casi completo de Manuela Sáenz (Márgara Sáenz) la heroína quiteña, escribió «Otra vez Amarilis», título que invoca a la peruana Amarilis «la primera mujer que escribió en Lima, y tal vez, en toda la América colonial del 1600». Mis dudas y mis cavilaciones se esfumaron y como suele suceder con todo gran poema no importa quién lo haya escrito. De suerte que me quedo con mi primera lectura, la de mi fascinación por un texto que me hizo convencer que en la poesía todo es posible, incluso la venganza y los conjuros que, sin duda, era lo que más necesitaba antes de cumplir mis 20 años cuando llegué a este poema.

No he leído nada más de Márgara Sáenz y no me hace falta, como tampoco hoy me interesa conocer ¿Quién fue? o ¿por qué escribió?

Solo deseo compartir con ustedes el poema y, si a alguien interesa, les anoto los escasos datos sobre su autora: Márgara Sáenz (Guayaquil, Ecuador, 1937-Lima, Perú, 1964).

OTRA VEZ AMARILIS

El tiempo ha pasado y vuelves a mi memoria.

Tu auto trepando hacia la sierra, la Cream-Rica
¿recuerdas?, volteando a la derecha, todos esos moteles.

Entonces éramos nosotros; no tú, no yo. Me quiérote, te
gózame, me amándonos, decíamos.

¿A quién llevas ahora? Contigo entre las piernas ¿quién
pega de alaridos y triza los espejos donde nos
repetíamos bestiales y dulcísimos?

¿Qué otro vientre tu miel mía, peruano? Di qué frívola puta, qué sórdida hipócrita limeña, qué casada cuidadosa del cornudo.

Hijo de perra, ¿lo haces? Pero allí no, nunca, con nadie vuelvas a la habitación 35. Que se te muera para siempre, que se te pudra si regresas.

Una vez dije allí no ¿recuerdas?, dije después donde quieras. Tú me observas igual que un entomólogo, eras un médico lascivo examinando una muchacha muerta de amor: no hables, eres una muñeca, un cuerpo sin voluntad, y me tocabas probándome y fui un durazno de esos que se abren con la mano.

Un durazno, dijiste a mis espaldas, a luz de la tarde, separando con suavidad mis carnes, descubriendo lo que ni yo conozco, mi zona más oscura, la que guarda esa caricia atroz, obscena y tuya que no olvido.

Júralo: no has de volver a esa cama con nadie. Me has negado tu cuerpo, el que gustaba mirar impúdico y erecto viniendo a mí, el tuyo que era el mío. Concédeme esto entonces: anda a otro sitio a hacer tus porquerías.

O vuelve a la habitación 35. El tiempo ha pasado, ya no hay sino recuerdos y Amarilis qué puede sino juntar palabras. Ahora somos tú y yo, no existe más nosotros. Uno y uno, dos solos: yo y esa mierda que tú soy y yo añoras, desgraciado.

José-Carlos Mainer
Luis Feria

«Salón "La Taurina"» no es el mejor poema de Luis Feria (1927-1998) y ni siquiera figura en la excelente antología que seleccionó Jorge Rodríguez Padrón, *No menor que el vacío.* Pero Feria tampoco suele estar en las selecciones de los poetas de la promoción de los años cincuenta, lo que es clamorosa injusticia. Como todavía es una feliz minoría la que frecuenta sus versos *de Feria,* conviene saber a los muchos que restan que lo más coherente y conmovedor del mundo personal del autor pertenece al ámbito de sus recuerdos de infancia (en *Dinde* y en *Más que el mar*) y que sus mejores logros formales se encuentran en el hallazgo de la magia oculta de los objetos cotidianos (*Salutaciones* y *Casa común,* por ejemplo), en el pastiche burlesco (*Subrogación de Sor Emérita*) y en la broma lingüística de abolengo ramoniano, aunque algunos pensamos que otro verdadero y gran poeta está en textos muy breves y muy elípticos que asedian temas como el tiempo, la muerte o la volátil sustancia de la poesía (pienso en *Cuchillo casi flor*).

Pero, si bien se piensa, todo esto está ya aquí, en este poema, bajando del metro en Alonso Martínez y tomando la salida Plaza de Santa Bárbara... Allí está la increíble capacidad para el hallazgo verbal fulgurante y definitivo: «tuerto barracón», «florista candonga», «paisano aguardiente», «la orquesta

rucia arreciaba», «diálogo gachón»... Y está la calculadísima estrategia de la implicación sentimental... ¿Cómo negarnos a entrar en un poema que nos implica tan desvergonzadamente?: aquel «rodábamos, guiados / en los giros por luces mortecinas» nos prepara el ánimo para exclamar, ya borrachos perdidos, «eh, compadres, / qué broncas vuestras uñas en la lengua», que parece recién escrito por César Vallejo. Y ya estamos del todo entregados, para poder compartir el apóstrofe («Amigas mías; ¿quién de vosotras preguntó a mi lado / por nuestra soledad») y para, ya al final, tras un evocador eco trizado del comienzo («El metro, / a la una y media, / llevaba a "La Taurina"»), brindar con todos, como en los tangos más querendones: «Salud y suerte por cuanto me dísteis».

También está la defensa de la inocencia colectiva, como patrimonio generacional: «una intensa amistad» y «el sabio desorden que desatan los cuerpos». Aunque el poeta sepa que no debe exagerar: hay candor pero también hay una culpabilidad difusa, porque «no culpemos a nadie: todos éramos / acusados y cómplices del juego». Y hay aquí palabras reveladoras que tienen, cada una, su propia historia literaria: aquel «corazón» que basta «para llenar una estancia» no se entiende cabalmente sin haber leído *Historia del corazón,* de Vicente Aleixandre, el hermoso libro de 1954. Y la «noria» de la vida adquiere otro sentido mejor si se piensa en el título de la excelente novela de Luis Romero, que ganó el premio Nadal de 1952. Y hasta ese «millón de proyectos sin sentido», ¿no recordará aquel otro millón de cadáveres —Madrid— que hace inolvidable «Insomnio», en *Hijos de la ira,* de Dámaso Alonso?

Una buena poesía es aquella maraña verbal afortunada que sabe expresar, de una vez y para siempre, lo que uno ha sentido oscuramente. Consiste en encontrarse milagrosamente hecho lo que se desearía haber escrito. La crítica viene a ser lo que nos queda a los que no nos resignamos con

nuestra impotencia: desandar lo andado, reconstruir trabajosamente la exactitud que los bienaventurados lograron.

Este poema, «Salón "La Taurina"», debe estar aquí por todo lo mucho que ha sabido abreviar y en representación de tantas cosas que forjaron una sensibilidad. Está representando algún cuento de Ignacio Aldecoa o Medardo Fraile, alguna novela como *En la hoguera, El Jarama* o *Las afueras,* algún libro de poemas como *Áspero mundo* y como *Profecías del agua.* Y hablará por todo un mundo, cuando ya nadie se acuerde de que existió una vez el franquismo y de que ser joven tuvo que ver con ser puros y derrotados, libres y solidarios.

SALÓN «LA TAURINA»

El metro, a la una y media,
llevaba a «La Taurina». Atrás
quedaban las monótonas
horas, la severa actitud
del encerado, el sopor
de las aulas: vida neutra.
A la llegada, el callejón sombrío
se abría al patio lívido; entonces
aparecía el tuerto barracón,
la noche acumulada en las paredes;
dentro, el mundo.

Según los vasos se vaciaban,
la vida era una noria donde a gusto
rodábamos, guiados
en los giros por luces mortecinas,

por el humo animal, la fosca sangre
que rauda rebotaba en el bullicio.
Puertas que se abren: paso a las reinas destronadas.
Los cansados paréntesis, el tedio,
costumbres herrumbrosas,
se olvidaban,
y en la madera de las mesas se encendían
los vinos peleones, sus vivas crestas rojas,
el paisano aguardiente: eh, compadres,
qué broncas vuestras uñas en la lengua.

Al avanzar la noche cundía la amistad.
Comenzaba la fiesta: la florista candonga;
Felisa, de hospital y cárcel;
el fotógrafo, curda y tristón como un tango;
Marta la bruna, buscando todavía
alguien que le quisiera, palabras
rotas
entre el rumor del agua y de las sábanas;
Lolita la cubana, libertadora
de fuerzas comunales, siempre
propicia al diálogo gachón.

Sí; según los vasos se agotaban,
la densa sangre iba
por los ávidos pechos abriendo falsas puertas.
Una intensa amistad viciaba el corazón,
mancillaba los vidrios belicosos,
los inocentes vasitos de menta.
La orquesta rucia arreciaba
chocando, rechinando, traicionando
en la lengua procaz de los metales
lo que remotamente fue creado para música.

Apagadas las últimas
llamaradas del vino, la luz se difundía
por el patio lluvioso y ya el amor tiraba
hacia el sabio desorden que desatan los cuerpos.

Amigas mías: ¿quién de vosotras preguntó a mi lado
por nuestra soledad? ¿Cuál
de vosotras me enseñó una noche
que basta un corazón para llenar la estancia?
Sólo fuimos
un millón de proyectos sin sentido, turbia luz,
cualquier fecha, alguna madrugada.
No culpemos a nadie: todos éramos
acusados y cómplices del juego.
¿Os acordáis? El metro,
a la una y media,
llevaba a «La Taurina».

De todo esto hace ya mucho.
Ahora brilla otro rótulo de siniestro neón.
Damas de baja sociedad, tantas amigas mías,
donde quiera que estéis os abrazo y evoco.
Antes de separarnos tomemos otro vino:
salud y suerte por cuanto me disteis.

De *Fábulas de octubre,* 1966

Joan Margarit
Pablo Neruda

Neruda es sin duda el poeta que más bienes y más daños ha causado a mi poesía. Más bienes al principio, en mi juventud, arrebatándome con sus poderosas imágenes y provocando la salida del poeta que yo debía de llevar dentro de mí. Más daños después, puesto que prescindir de su excesiva influencia fue un proceso harto largo y difícil. Al fin, hechas las paces con el que llamaría mi maestro si no me disgustaran este tipo de calificativos demasiado rimbombantes, me he quedado con «mi» Neruda, el más contenido, el menos político en el sentido partidista, el Neruda de *Residencia en la tierra,* de *Memorial de Isla Negra,* de libros póstumos como *Jardín de Invierno* y de piezas inolvidables como algunos de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* o el *Canto de amor a Stalingrado.* De todos los poemas que escribió este Neruda, «El tango del viudo» es, sin duda el que ha ejercido mayor influencia en mi concepto de lo que debe ser un poema.

Lejos ya de su abrumadora presencia en mi juventud, pude escribir y publicar el poema «Vieja influencia de Isla Negra» en mi libro *Estació de França* (1999). El poema habla de aquella época en la que la influencia de Neruda sobre mí era muy fuerte. Fue el tiempo de los primeros viajes a París, los que mi mujer y yo hicimos, allá por los primeros sesenta, en un Citröen dos caballos o en un Renault 4L, y que duraban dos días y una

noche. De ellos recuerdo los campos, tan civilizados, de Francia, los pequeños hoteles de carretera (las autopistas no existían aún) y la emoción final de París, que para nosotros era el centro de la cultura y la libertad. Recuerdo los primeros hoteles baratos con sus lavabos comunitarios en la escalera (aún nos acercamos, a veces, hasta el primero de todos, que lleva muchos años cerrado, en la rue Gregoire de Tours). Recuerdo Le Globe y Maspero, las dos librerías más conocidas del material prohibido que, al volver, deberíamos esconder en la frontera.

Recuerdo la reverencia con que entrábamos en el Flore buscando con la mirada la posible presencia de Simone de Beauvoir o de Jean Paul Sartre. La emoción del día en que nos encontramos allí a María Teresa León y Rafael Alberti. El descubrimiento de los originales de la pintura moderna en el Jeu de Pomme y en l'Orangerie. Era un cúmulo de amor, literatura, civilización y esperanza, o al menos así lo vivíamos y, entre todas estas sensaciones y asombros, tenía su lugar la Librería Española de la rue Monsieur le Prince, escenario de la historia narrada en mi «Vieja influencia de Isla Negra».

TANGO DEL VIUDO

Oh Maligna, ya habrás hallado la carta, ya habrás llorado de furia,
y habrás insultado el recuerdo de mi madre
llamándola perra podrida y madre de perros,
ya habrás bebido sola, solitaria, el té del atardecer
mirando mis viejos zapatos vacíos para siempre,
y ya no podrás recordar mis enfermedades, mis sueños nocturnos, mis comidas,

sin maldecirme en voz alta como si estuviera allí aún
quejándome del trópico, de los *coolíes corringhis,*
de las venenosas fiebres que me hicieron tanto daño
y de los espantosos ingleses que odio todavía.

Maligna, la verdad, ¡qué noche tan grande, qué tierra tan
sola!
He llegado otra vez a los dormitorios solitarios,
a almorzar en los restaurantes comida fría, y otra vez
tiro al suelo los pantalones y las camisas,
no hay perchas en mi habitación, ni retratos de nadie en
las paredes.
Cuánta sombra de la que hay en mi alma daría por recobrarte,
y qué amenazadores me parecen los nombres de los meses,
y la palabra invierno qué sonido de tambor lúgubre tiene.

Enterrado junto al cocotero hallarás más tarde
el cuchillo que escondí allí por temor de que me mataras,
y ahora repentinamente quisiera oler su acero de cocina
acostumbrado al peso de tu mano y al brillo de tu pie:
bajo la humedad de la tierra, entre las sordas raíces,
de los lenguajes humanos el pobre sólo sabría tu nombre,
y la espesa tierra no comprende tu nombre
hecho de impenetrables substancias divinas.

Así como me aflige pensar en el claro día de tus piernas
recostadas como detenidas y duras aguas solares,
y la golondrina que durmiendo y volando vive en tus ojos,
y el perro de furia que asilas en el corazón,
así también veo las muertes que están entre nosotros desde
ahora,
y respiro en el aire la ceniza y lo destruido,
el largo, solitario espacio que me rodea para siempre.

Daría este viento del mar gigante por tu brusca respiración
oída en largas noches sin mezcla de olvido,
uniéndose a la atmósfera como el látigo a la piel del caballo.
Y por oírte orinar, en la oscuridad, en el fondo de la casa,
como vertiendo una miel delgada, trémula, argentina,
obstinada,
cuántas veces entregaría este coro de sombras que poseo,
y el ruido de espadas inútiles que se oye en mi alma,
y la paloma de sangre que está solitaria en mi frente
llamando cosas desaparecidas, seres desaparecidos,
substancias extrañamente inseparables y perdidas.

De *Residencia en la tierra,* 1933

José Enrique Martínez
Luis Cernuda

Si me resulta difícil leer «Soliloquio del farero» sin emoción, más ardua me parece una lectura descontextualizada. El poema forma parte de un libro y éste de la obra de un poeta, como el eslabón de una cadena que sólo tiene sentido y funcionalidad en relación con los eslabones que preceden y los que siguen. «Soliloquio del farero» pertenece al libro *Invocaciones,* escrito durante los años 1934-1935 y publicado como sección última de *La realidad y el deseo* en su primera edición (1936) con el título «engolado y pretencioso», en palabras del propio Cernuda, de *Invocaciones a las gracias del Mundo.* Para buena parte de la crítica, *Invocaciones* —con este título conciso y definitivo apareció en la tercera edición de *La realidad y el deseo* (1958)— es un libro de transición entre las dos etapas que suelen considerarse en la poesía cernudiana, con 1936 como fecha divisoria. Venía Cernuda de un surrealismo que abrió el cauce a la expresión de su personalidad singular y a una voz más libre (*Un río, un amor,* escrito en 1929, y *Los placeres prohibidos,* en 1931) y del neorromanticismo de inspiración becqueriana que lo sustituyó (*Donde habite el olvido,* escrito durante los años 1932-1933), tendiendo en *Invocaciones* hacia un mayor clasicismo y hacia una materia poética más objetiva y necesitada de mayor desarrollo y extensión, algo que conjugaba —

según escribió Cernuda en «Historial de un libro» (1958)—con la pretensión de decirlo todo en el poema. Acaso por eso cayó en determinadas composiciones, según reconoció el propio poeta, en la divagación y en la ampulosidad. No es el caso de «Soliloquio del farero», uno de los momentos más esplendorosos de la lírica cernudiana. En él poetizó un tema muy entrañado en su personalidad y de hondo calado en su obra toda: la soledad.

«Soliloquio del farero» es, entre los poemas de Cernuda, aquel con el que me siento mas identificado; si miro dentro de mí mismo, es el que recuerdo siempre, memorizado a fuerza de reiterar su lectura, movido por el amor. Algunas razones debe de haber para que así fuera y así siga siendo. Unas pertenecen al propio modo de ser del poema, otras provienen, sin duda, del interior del lector, de aquel lector lejano que, apenas salido de la adolescencia, se dejó conmover por el caudal de soledad que empujaba el poema, acorde con la soledad intensa, pero inexpresada, del alma adolescente. En la relectura del poema suena siempre en mí el eco de lo que sentí y una vaharada de melancolía que, aunque inevitable, no quisiera, sin embargo, cultivar. Las demás razones, las decisivas, pues son las que motivan la perduración del poema, proceden de la propia composición. En ella recorre el poeta tres estadios temporales, niñez, juventud y madurez, que, en la relación que mantiene el sujeto poético con la soledad, se corresponden con momentos sucesivos de amor, abandono y reencuentro. Sólo este desarrollo puede evocar el poemilla juanramoniano «Vino, primero, pura...», como algún crítico ha sugerido.

El leve hilo narrativo del poema se enmarca entre un inicio condensador, que centra y delimita el tema, y un final a modo de sumario. El pensamiento de que la soledad se basta a sí misma, de que la soledad sólo puede llenarse consigo misma, invita a una reflexión poética en relación

con el sujeto que expresa tal convicción. Fue la niñez un momento de convivencia con la soledad, desde la cual se adivinaba un futuro, en soledad también y, por ello, fecundo y pleno. Pero la juventud fue época de abandono, de dispersión del sujeto contradictorio («Fui luz serena y anhelo desbocado») en «menudos amores», en «los viejos placeres prohibidos», en pequeñas vanidades, persiguiendo otras verdades que dieran sentido al vivir, a un vivir contra la soledad, a la que se negaba por falaces afanes momentáneos. El reencuentro con la soledad supone, a la vez, el reencuentro del sujeto consigo mismo (el que fue y el que es) y con el mundo: el sol, la noche, la lluvia, el bosque, el mar; el mundo de la intimidad, del símbolo secular, de la belleza, de la soledad sobre todo, en la que el sujeto se reconoce y de la que recibe vigor y descanso. Desde la soledad y en la soledad, el farero —el poeta— conoce su misión trascendente («Soy en la noche un diamante que gira advirtiendo a los hombres») y siente crecer su amor a los hombres, cuyas pequeñas vanidades se olvidan y diluyen en la grandiosa soledad que rodea al farero —al poeta— y que forma parte de su ser y de su comprensión del mundo.

«Soliloquio del farero» podría ser el paradigma del poema perfecto, si tal perfección en un poema fuera concebible: cuidado desarrollo, conjunción de narratividad y lirismo, la imagen enaltecedora cuando es preciso («encendida guirnalda», «cuerpo oscuro y esbelto»), un lenguaje y un ritmo que suenan acompasados con la intimidad del sujeto o con el fragor del mar, y la cesión de la voz a la figura sugestiva del farero— símbolo de la soledad inmensa y plena— son, entre otros, rasgos que relevan la composición de Cernuda en el conjunto de la poesía española del siglo que le tocó padecer.

SOLILOQUIO DEL FARERO

Cómo llenarte, soledad,
Sino contigo misma.

De niño, entre las pobres guaridas de la tierra,
Quieto en ángulo oscuro,
Buscaba en ti, encendida guirnalda,
Mis auroras futuras y furtivos nocturnos,
Y en ti los vislumbraba,
Naturales y exactos, también libres y fieles,
A semejanza mía,
A semejanza tuya, eterna soledad.

Me perdí luego por la tierra injusta
Como quien busca amigos o ignorados amantes;
Diverso con el mundo,
Fui luz serena y anhelo desbocado,
Y en la lluvia sombría o en el sol evidente
Quería una verdad que a ti te traicionase,
Olvidando en mi afán
Cómo las alas fugitivas su propia nube crean.

Y al velarse a mis ojos
Con nubes sobre nubes de otoño desbordado .
La luz de aquellos días en ti misma entrevistos,
Te negué por bien poco;
Por menudos amores ni ciertos ni fingidos,
Por quietas amistades de sillón y de gesto.
Por un nombre de reducida cola en un mundo fantasma,

Por los viejos placeres prohibidos,
Como los permitidos nauseabundos,
Útiles solamente para el elegante salón susurrado,
En bocas de mentira y palabras de hielo.

Por ti me encuentro ahora el eco de la antigua persona
Que yo fui,
Que yo mismo manché con aquellas juveniles traiciones;
Por ti me encuentro ahora, constelados hallazgos,
Limpios de otro deseo,
El sol, mi dios, la noche rumorosa,
La lluvia, intimidad de siempre,
El bosque y su alentar pagano,
El mar, el mar como su nombre hermoso;
Y sobre todos ellos,
Cuerpo oscuro y esbelto,
Te encuentro a ti, tú, soledad tan mía,
Y tú me das fuerza y debilidad
Como al ave cansada los brazos de la piedra.

Acodado al balcón miro insaciable el oleaje,
Oigo sus oscuras imprecaciones,
Contemplo sus blancas caricias;
Y erguido desde cuna vigilante
Soy en la noche un diamante que gira advirtiendo a los hombres.
Por quienes vivo, aun cuando no los vea;
Y así, lejos de ellos,
Ya olvidados sus nombres, los amo en muchedumbres,
Roncas y violentas como el mar, mi morada,
Puras ante la espera de una revolución ardiente
O rendidas y dóciles, como el mar sabe serlo
Cuando toca la hora de reposo que su fuerza conquista.

Tú, verdad solitaria,
Transparente pasión, mi soledad de siempre,
Eres inmenso abrazo;
El sol, el mar,
La oscuridad, la estepa,
El hombre y su deseo,
La airada muchedumbre,
¿Qué son sino tú misma?

Por tí, mi soledad, los busqué un día;
En tí, mi soledad, los amo ahora.

De *La Realidad y el Deseo,* 1936

Antonio Martínez Sarrión
Gabino-Alejandro Carriedo

El poema apareció, en 1952, en el libro *Del mal el menos* y su «tiempo de canallas» asoma, marcado a fuego, en cada verso. Apunta al franquismo animal, pero puede ser leído en toda situación en que los derechos y libertades del hombre sean totalitariamente negados y vulnerados. No han faltado espacios y casos de criminalidad, no faltan —ahora mismo hemos visto, estamos viendo, fotos de talibanes presos por los norteamericanos, que si no causaran profunda indignación por su iniquidad, serían procedimientos risibles por pueriles. Suponemos que las prácticas continuarán. Lo cual no obsta a la necesidad de su denuncia, allí donde sucedan, sin desfallecimiento.

La estrategia retórica del poema no podría mejorarse: el falso tono de seco informe policial «al interesado», al contrastar con la situación presentada, tiene una potencia expresiva que ya experimentó, entre otros, César Vallejo, en su «Considerando...», poema que pudo servir de modelo a éste. El empleo de la segunda persona del singular con un ser que, en los últimos versos, sabemos, en soberbia elipsis y fuera de foco, asesinado por la propia voz que interpela, introduce la sorpresa, el absurdo, la inutilidad del pretendido informe, al tiempo que la verdad y mordiente del poema. La sombra tutelar de Kafka parece también evidente. Asimismo

de poetas satíricos como el brasileño Drummond de Andrade o el estadounidense e. e. cummings. Sorpresa, humor más bien negro y cierto tono grotesco y de gran guiñol, fueron recursos muy usual en el grupo «postista» español de los cuarenta-cincuenta, a cuya segunda hornada pertenecío Carriedo en sus inicios. En él refulge y admira la perfecta amalgama de estas tácticas postistas y de un creciente compromiso político antifranquista, lo cual lo distingue y separa de Orv o Chicharro, también grandes poetas pero con mayor instalación en el puro absurdo, muy indicador de un inconformismo más implícito o, si se prefiere, más metafísico.

INFORMANDO

Por la mañana vino a parar este señor.
a preguntar por usted,
a llevarse su libro,
a llevarse las cosas que había encima de la mesa
donde puso la carta escrita anoche,
donde estaba el tintero,
la pluma estilográfica, el llavero,
y donde vagos recuerdos de amigo había
y la fotografía de una mujer
que dijo servían de prueba.

Ha venido por sus pasos al patio,
entró hasta en el comedor,
se detuvo mirando los tapices,
lo registraba todo
y después ha vuelto nuevamente al despacho

donde había montones de papeles,
montones de carpetas,
montones de notas sospechosas como de negocios
(nunca me advirtió nada usted).

Más tarde ha preguntado por su madre,
la pobrecita apenas tenerse puede en pie
y ni siquiera pudo hablar.

A mi me ha dicho que si era yo algo suyo,
que cuánto tiempo hacía de una cosa
y qué visitas recibió.

Después de concluido el atestado
se han llevado el cadáver de usted en la ambulancia.
Había demasiada gente en el portal.
Daba tristeza, puede usted creerlo.
Yo estoy roto de llorar y no doy pie con bola.

De *Del mal el menos,* 1952

Carlos Marzal
Juan Ramón Jiménez

La elección de un solo poema perteneciente a un solo autor, para tratar de resumir la poesía del siglo XX, es, cuando menos, una extravagancia. La literatura de un escritor —y más la de una época—, constituyen una urdimbre hecha de ecos, de vibraciones muy distintas, de músicas diferentes de la propia voz y de la ajena. Si hay una generalización que puede ser tomada por no demasiado falsa respecto a la literatura —y al arte en general—, es que consiste en una larga y profunda tarea colectiva, en donde los individuos no hacen más que sumar su sílaba personal al inacabable poema de todos. Eso, en el mejor de los casos: cuando de verdad exista una voz singular que no desentone en el gran arte. Ahora bien, mi esta es la primera extravagancia que cometo ni será la última. Todos los caprichos imposibles tienen en su imposibilidad y en su carácter caprichoso algo de halagador para quien se los permite. En definitiva, me parece que lo único que esta elección puede revelar, en parte, es la clase de lector que creo ser a estas alturas de mi vida. Me figuro que una muestra de este género terminará por decir más de nosotros que de la inabarcable poesía en español del siglo pasado. Lo que escogemos configura rasgos de nuestra máscara. Nuestros gustos son una forma de hablar por persona interpuesta, (aunque no baste hablar por persona interpuesta para convertirse en un hombre de gusto ni en una buena persona).

La poesía sólo existe en su lectura (o en su relectura); mientras tanto, no hacemos más que referirnos al recuerdo de las impresiones que cierto autor causó en quien nosotros éramos cuando lo leímos. Para ser justos, a no ser que tengamos muy fresca la visita de una obra, deberíamos decir siempre que nos pregunten algo similar a esto: recuerdo que tal libro me gustó, aunque ignoro qué diría ahora. Estamos sujetos a los vaivenes de nuestra propia vida, e igual que aspiramos a crecer como individuos, también aspiramos a crecer como lectores. No hay que dar nada por sabido, ni por demasiado estable, ni por perdido definitivamente.

En mi penúltima lectura de Juan Ramón Jiménez, el Juan Ramón último se me ha aparecido con la violencia del artista supremo. El interés y el afecto de otras veces han dado paso al alimento vital y literario. Lo que había creído entender, sólo ahora creo haberlo entendido como dios manda (como su dios deseado y deseante exige): con la carne y la conciencia, con el idioma y la certidumbre.

No se trata, por supuesto, del único poema en que se aglutinan todas las magias de este libro de prodigiosa inspiración, pero resulta un ejemplo perfecto. El Juan Ramón final se encuentra en su decir más hondo, en el dominio absoluto de su lengua propia, para escribir sobre sus viejos temas eternos y sobre sus nuevas invenciones. Los perros amigos de otros momentos son aquí perros de nubes que conocen y saben, que cantan la belleza del crepúsculo, que es la belleza del mundo entero. Y el saber y el conocer que celebran el holocausto de la puesta del sol son el conocer y el saber de la poesía misma: aquellos que no necesitan conocerlo ni saberlo todo, porque la claridad y la oscuridad de esa belleza son una y la misma cosa, e importan poco a quien las disfruta en amor y en alegría.

Cuando un artista, del género que sea, se encumbra en esas cimas de su vida, de su pensamiento y de su dialecto propio, lo que logra se convierte al mismo tiempo en canto, en rezo, en sabiduría. La celebración juanramoniana del mundo es un ejercicio total de acatamiento hacia la existencia. Eso, me parece, acaba por significar el dinamismo de espresión gloriosa con que el poeta perrotrovador, el poeta perrodios y el poeta perronube nos conducen al estado de gracia que ellos han conseguido en su voz para siempre.

EN DINAMISMO DE ESPRESIÓN GLORIOSA

Enormes perrosnubes negros ladran
por todo el horizonte de poniente
en prodijiosa algarabía de adiós loco,
a la ciudad en ascuas que el crepúsculo
deshace poco a poco en su alto abismo.

Ladran a los colores rojos, pardos;
a tus colores, dios, a los colores
de tu coronación (de mi coronación) nocturna;
a los colores de tu casa,
a tus colores sin más nombre ni destino
que la belleza presente, oscura o clara;
belleza sucesiva
clara u oscura, que es lo mismo
para la compenetración de nuestra gracia.

Tú mismo te contienes conteniéndome.
¡Qué lengua milagrosa
la que el sol, ya de noche, les levanta

a estos perros de nubes;
qué lengua de unidad
que a ti y a mí nos hacen, como a ellos
gritar de amor, de gloria, de alegría
gritar también de gozo oscuro!

¡Qué lengua relijiosa
en la que el perro y tú y yo nos confundimos
en dinamismo de espresión gloriosa!

De *Dios deseado y deseante*, 1964

Luis Mateo Díez
Agustín Delgado

Una sombra que se disuelve en la atmósfera y habita las galaxias y los macizos blancos. Es la sombra del padre en el límite de la desaparición, lo que resta de su muerte.

Disuelta la sombra, extinguido el recuerdo, deshechas las miradas, inflamada la pared con la luz roja de la desesperación en el espejo sin rostro en el que la madre se mira, aunque sea la memoria la que deshaga las miradas, ya se sabe que la memoria es con frecuencia destructiva y devastadora...

No es el padre quien surca el poema sino su muerte, la memoria no atañe a lo que el padre fue, deshace las miradas de su extinción, la sombra que es el resto, el residuo de esa desaparición.

Es la muerte del padre la que se alza en la ventana buscando los macizos blancos, la nieve del espacio, muy probablemente en el mismo sendero de sus pasos también blancos y, por lo tanto, viejos y cansados.

Llevan la muerte sus hijos y golpea el cuerpo en la madera. La llevan por las calles, enarbolan la muerte sin que el muerto les haga sollozar, sin que la sonrisa les retenga.

No parece el cuerpo del padre lo que en la muerte acarrean los hijos, sólo su muerte, la imagen de la extinción, el hueco de la pérdida.

Hay un vaso de agua en la mesilla de las salas de espera y ese vaso contiene su energía, lo que pudo quedar de su aliento, de su sed, de la fuerza del padre. Un vaso de agua.

También la chaqueta definitivamente colgada en el perchero, en todos los posibles percheros donde el padre se despojó de su indumentaria, los percheros de su vida y de su costumbre, esos ganchos inocuos y domésticos que nos aguardan a veces a la espalda de las puertas. Pero ya nada significa la chaqueta del muerto, no es símbolo, ni viento ni amor...

El poema va y viene por la desolación y el vacío, sube y baja, abre y cierra la puerta, enfila los macizos blancos.

No es una elegía que enaltezca o consuele, ni hay versos que alivien el dolor o clamen por el afecto y la resignación. Lo que acaban haciendo la madre y los hijos no es otra cosa que cavar una tumba en el corazón de la tierra...

En el fulgor de las imágenes que alimentan unas palabras escuetas que remedan cierto tono de monodia se percibe el aroma de los responsorios, luz de nieve, incienso seco, una muerte de invierno.

La sombra del padre no habitará el corazón de la tierra, los hijos volverán a respirarla, no será posible un definitivo descendimiento.

Este es un poema de orfandad y muerte, de luz roja en la pared. Un poema que contiene un secreto indescifrable, más cercano a la muerte que al muerto, a la ausencia, a la oquedad, muy propio del espíritu áspero, de las escaleras interiores, no hay muchos que me hayan golpeado tanto...

La muerte del padre se alza en la ventana,
sale al espacio vestida de blanco.
Por las escaleras interiores golpea su cuerpo
descendido a hombros bajo espesa madera.

Los hijos del padre cruzan las calles,
el globo de la tierra gira sobre sus ojos.
Están para estallar pero no sollozan.
Sonríen pero están para partir.

La energía del padre yace en el vaso de agua,
en la mesa de noche de las salas de espera.
La chaqueta del padre vaga por los percheros,
no es símbolo, no es viento, no es amor.

La madre de los hijos inflama la pared
con una luz roja y con una luz roja.
La memoria deshace las miradas.
Mariposas clavadas con alfileres.

La sombra del padre se disuelve en la atmósfera,
habita las galaxias, los macizos blancos.
La madre de los hijos y los hijos del padre
cavan una tumba en el corazón de la tierra.

De *Espíritu áspero*, 1974

Eduardo Mendicutti
Gabriel Celaya

Ninguneada, cuando no frontalmente menospreciada durante los últimos años, la poesía social, la poesía descarnadamente comprometida, guardará siempre, a pesar de todos los pesares, el aroma recio y emocionante que desprende la palabra escrita con el coraje que nace del corazón. Por eso la poesía de Gabriel Celaya, y este poema en particular, es capaz de convocar, a despecho de las veleidades del tiempo y de la cultura, un vigoroso sentimiento de rebeldía contra las injusticias, y de compromiso moral con los desposeídos y los olvidados, en quienes confiamos de verdad en la fuerza del lenguaje y en su poder como escuela de la conciencia individual y colectiva.

Bajo un título maravilloso, de ésos que una vez oídos o leídos ya no se borran de la memoria porque aúna con contundente perfección el aliento poético y la exigencia cívica, estos versos de Celaya son, además, el retrato de nuestra airada y vigorosa juventud, esa edad imborrable en la que somos temerarios hasta sacrificar sin pestañear los perfiles más encubridores de lo artificioso. Esta «poesía necesaria como el pan de cada día», sin aderezos ni rellenos que deformen o alivien su sabor natural y áspero, escrita sin excesiva premeditación pero con toda la alevosía que puede caber en un espíritu combativo y solidario, no sólo fue arriesgada en el momento en

que se escribió, sino también ahora, cuando llamar a las cosas por su nombre a todo el mundo le parece de pésimo gusto. Concebida y esgrimida como un instrumento de labor al alcance y la disposición de todos, esta poesía-herramienta se ha convertido, paradójicamente, en estos tiempos tan hostiles para la lírica y tan cómplices con la vergüenza, en un verdadero lujo. Un lujo, eso sí, que nos sigue apuntando al pecho.

LA POESÍA ES UN ARMA CARGADA DE FUTURO

Cuando ya nada se espera personalmente exaltante,
mas se palpita y se sigue más acá de la conciencia,
fieramente existiendo, ciegamente afirmando,
como un pulso que golpea las tinieblas,

cuando se miran de frente
los vertiginosos ojos claros de la muerte,
se dicen las verdades:
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades.

Se dicen los poemas
que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados,
piden ser, piden ritmo,
piden ley para aquello que sienten excesivo,.

con la velocidad del instinto,
con el rayo del prodigio,
como mágica evidencia, lo real se nos convierte
en lo idéntico a sí mismo.

Poesía para el pobre, poesía necesaria
como el pan de cada día,
como el aire que exigimos trece veces por minuto,
para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.

Hago mías las faltas. Siento en mí a cuantos sufren
y canto respirando.
Canto, y canto, y cantando más allá de mis penas
personales, me ensancho.

Quisiera daros vida, provocar nuevos actos,
y calculo por eso con técnica, qué puedo.
Me siento un ingeniero del verso y un obrero
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Tal es mi poesía: poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.

No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.

Son palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.
Son lo más necesario: lo que no tiene nombre.
Son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos.

De *Cantos íberos,* 1955

Ana Merino
Pablo Neruda

«El hombre invisible» de Pablo Neruda es el poema que marca la transición de mi niñez a la adolescencia. Es un poema que descubrí de casualidad en una edición de bolsillo de Bruguera de las *Odas elementales* un día que compraba cromos en un quiosco. Vi un librito huérfano junto a las revistas y los periódicos. Entre los tebeos y los fascículos de enciclopedias sobre los temas más peregrinos estaba aquel librito de Neruda. Y yo lo compré decidida a inaugurar con él mi propia biblioteca. Cambié los cromos por la poesía en esa edad incierta en el que las palabras todavía se leen con las manos para no equivocar las líneas. Todavía recuerdo la yema de mi dedo recorriendo los versos de aquel poema para no perderme mientras lo leía en voz baja. Cada verso lo interpreté como una clave secreta sobre la poesía y los poetas. «Yo me río, / me sonrío / de los viejos poetas». Pablo Neruda me enseñaba a mirar a los poetas, y yo los veía deambular absortos en un mundo de metáforas y sueños. Y yo me preguntaba quién era aquel hombre invisible del que hablaba el poema si Neruda era también poeta. Entonces después de varias lecturas concluía que había dos tipos de poetas, y que incluso un poeta podía ser dos poetas dependiendo del momento, o ser poeta a veces y otras no. Luego pensaba en las otras personas de las que hablaba el poema, en los pesca-

dores, en los libreros, en los albañiles, en los mineros, en las muchachas pobres, pensaba en aquellas cosas que el poeta no podía ver y que sucedían a su paso. Y entonces miraba a mi alrededor, y veía la calle, el patio del colegio, los autobuses, los coches, una señora mayor caminar con un bastón arrastrando el carrito de la compra, el mercado con esa luz fluorescente que hace que la carne, la fruta y el pescado parezcan de mentira. Pensaba en todas esas cosas que yo podía ver y en el pobre poeta sintiéndose profundísimo y tenebroso incapaz de respirar el aire cotidiano. Pensaba en lo difícil, en lo triste que era ser poeta, pero también pensaba en el pobre Neruda que había dejado de ser poeta por convertirse en un hombre invisible para cantar con todos los hombres un canto que es la lucha de cada día.

Ahora cuando releo el poema me doy cuenta de que Neruda me enseñó a mirar a mi alrededor, a devolver el aliento a lo cotidiano, a ser espectadora de mi realidad, a interpretarla, a ser invisible. No le tuve que preguntar a nadie lo que significa aquel poema, porque yo misma lo había descifrado. La invisibilidad nos hace perdurar en los demás, y no importa que ya no seamos, que no quede nada de nosotros si alguien queda capaz de sentir lo que sentimos, capaz de vivir, capaz de luchar por lo que hemos soñado, capaz de tener esperanza. Tal vez ese Neruda que me enseñó a perderle el miedo a la vida con ese poema, no era el mejor de los poetas, pero eso a mi no me importaba, ni me importa ahora cuando escribo este pequeño homenaje a ese hombre invisible que se ríe y se sonríe de los viejos poetas. Yo me quedo con mi niñez, quiero ser un personaje que camina por la calle y se sonríe de los poetas aunque los ame en secreto y ellos no me vean a mí.

EL HOMBRE INVISIBLE

Yo me río,
me sonrío
de los viejos poetas,
yo adoro toda
la poesía escrita,
todo el rocío,
luna, diamante, gota
de plata sumergida,
que fue mi antiguo hermano,
agregando a la rosa,
pero
me sonrío,
siempre dicen «yo»,
a cada paso
les sucede algo,
es siempre «yo»,
por las calles
sólo ellos andan
o la dulce que aman,
nadie más,
no pasan pescadores,
ni libreros,
no pasan albañiles,
nadie se cae
de un andamio,
nadie sufre,
nadie ama,

sólo mi pobre hermano,
el poeta,
a él le pasan
todas las cosas
y a su dulce querida,
nadie vive
sino él solo,
nadie llora de hambre
o de ira,
nadie sufre en sus versos
porque no puede
pagar el alquiler,
a nadie en poesía
echan a la calle
con camas y con sillas
y en las fábricas
tampoco pasa nada,
no pasa nada,
se hacen paraguas, copas,
armas, locomotoras,
se extraen minerales
rascando el infierno,
hay huelga,
vienen soldados,
disparan,
disparan contra el pueblo,
es decir,
contra la poesía
y mi hermano
el poeta
estaba enamorado,
o sufría
porque sus sentimientos

son marinos,
ama los puertos
remotos, por sus nombres,
y escribe sobre océanos
que no conoce,
junto a la vida, repleta
como el maíz de granos,
él pasa sin saber
desgranarla,
él sube y baja
sin tocar la tierra,
o a veces
se siente profundísimo
y tenebroso,
él es tan grande
que no cabe en sí mismo,
se enreda y desenreda,
se declara maldito,
lleva con gran dificultad la cruz
de las tinieblas,
piensa que es diferente
a todo el mundo,
todos los días come pan
pero no ha visto nunca
un panadero
ni ha entrado a un sindicato
de panificadores,
y así mi pobre hermano
se hace oscuro,
se tuerce y se retuerce
y se halla
interesante,
interesante,

esta es la palabra.
yo no soy superior
a mi hermano,
pero sonrío,
porque voy por las calles,
y sólo yo no existo.
la vida corre
como todos los ríos,
yo soy el único
invisible.
no hay misteriosas sombras,
no hay tinieblas,
todo el mundo me habla,
me quieren contar cosas,
me hablan de sus parientes,
de sus miserias
y de sus alegrías,
todos pasan y todos
me dicen algo,
y cuántas cosas hacen!:
cortan maderas,
suben hilos eléctricos,
amasan hasta tarde en la noche
el pan de cada día,
con una lanza de hierro
perforan las entrañas
de la tierra
y convierten el hierro
en cerraduras,
suben al cielo y llevan
cartas, sollozos, besos,
en cada puerta
hay alguien,

nace alguno,
o me espera la que amo,
y yo paso y las cosas
me piden que las cante,
yo no tengo tiempo,
debo pensar en todo,
debo volver a casa,
pasar al Partido,
qué puedo hacer,
todo me pide
que hable,
todo me pide
que cante y cante siempre,
todo está lleno
de sueños y sonidos,
la vida es una caja
llena de cantos, se abre
y vuela y viene
una bandada
de pájaros
que quieren contarme algo
descansando en mis hombros,
la vida es una lucha
como un río que avanza
y los hombres
quieren decirme,
decirte,
por qué luchan,
si mueren,
por qué mueren,
y yo paso y no tengo
tiempo para tantas vidas,
yo quiero

que todos vivan
en mi vida
y canten en mi canto,
yo no tengo importancia,
no tengo tiempo
para mis asuntos,
de noche y de día
debo anotar lo que pasa,
y no olvidar a nadie.
Es verdad que de pronto
me fatigo
y miro las estrellas,
me tiendo en el pasto, pasa
un insecto color de violín,
pongo el brazo
sobre un pequeño seno
o bajo la cintura
de la dulce que amo,
y miro el terciopelo
duro
de la noche que tiembla
con sus constelaciones congeladas,
entonces
siento subir a mi alma
la ola de los misterios,
la infancia,
el llanto en los rincones,
la adolescencia triste,
y me da sueño,
y duermo
como un manzano,
me quedo dormido
de inmediato

con las estrellas o sin las estrellas,
con mi amor o sin ella,
y cuando me levanto
se fue la noche,
la calle ha despertado antes que yo,
a su trabajo,
van las muchachas pobres,
los pescadores vuelven,
del océano,
los mineros
van con zapatos nuevos
entrando en la mina,
todo vive,
todos pasan,
andan apresurados,
y yo tengo apenas tiempo
para vestirme,
yo tengo que correr:
ninguno puede
pasar sin que yo sepa
adónde va, qué cosa
le ha sucedido.
No puedo
sin la vida vivir,
sin el hombre ser hombre
y corro y veo y oigo
y canto,
las estrellas no tienen
nada que ver conmigo,
la soledad no tiene
flor ni fruto.
Dadme para mi vida
todas las vidas,

dadme todo el dolor
de todo el mundo,
yo voy a transformarlo
en esperanza.
Dadme
todas las alegrías,
aun las más secretas,
porque si así no fuera,
cómo van a saberse?
Yo tengo que contarlas,
dadme
las luchas
de cada día
porque ellas son mi canto,
y así andaremos juntos,
codo a codo,
todos los hombres,
mi canto los reúne:
el canto del hombre invisible
que canta con todos los hombres.

De *Odas elementales*, 1954

Eduardo Milán
César Vallejo

Sobre lo extraño que resulta el hecho de que Vallejo eligiera la forma soneto para escribir su poética me remito a José Pascual Buxó, autor de un análisis memorable de este texto[1].

Hay una serie de factores por los cuales este poema de Vallejo me conmueve. Primero, porque es, en efecto, una poética: una poética humana, y juega con ese par de factores en que basa la temática de *Poemas humanos,* lo humano por un lado y lo escrito por otro, que están, en el poema, en algún momento obligados a coincidir. Luego, la escritura es insuficiente, absolutamente necesaria pero insuficiente. Después, hay ese enfrentamiento de estéticas, una todavía deudora del modernismo hispanoamericano de fines del siglo XIX y una completamente contemporánea significada por las expresiones de carácter coloquial, que desconfía de la metáfora y de toda la lexicografía prestigiosa. En las dos está el hombre: el hombre creador, inventor, y el hombre sufridor, trágico. Pero hay un verso, uno de los grandes versos del idioma para mí, que cifra todo el complejo con una gracia, que sólo Vallejo posee:

quiero laurearme pero me encebollo.

[1] Buxó, José Pascual: *César Vallejo: crítica y contracríticas;* México, UNAM, 1982.

La oposición «laurel»/«cebolla» es tan fuerte que uno no sabe si la primera persona del singular utilizada por el hablante pertenece al olimpo o a una cocina cualquiera. Todos los grandes poetas de occidente se laurearon o fueron laureados. ¿Pero es posible imaginar un Dante encebollado? Con el humor que no perdió nunca, Vallejo opone en ese verso la desmesura de la trascendencia o su deseo y la real condición humana (que desea la trascendencia). El prestigio del laurel se lo dejamos a Virgilio. El de la cebolla a Miguel Hernández. Y la oposición entre ambos —que es, finalmente, una conciliación— hay que dejársela a Vallejo, que se dio cuenta que la poesía es una mezcla de niveles difíciles de mezclar.

INTENSIDAD Y ALTURA

Quiero escribir, pero me sale espuma,
quiero decir muchísimo y me atollo;
no hay cifra hablada que no sea suma,
no hay pirámide escrita, sin cogollo.

Quiero escribir, pero me siento puma;
quiero laurearme, pero me encebollo.
No hay toz hablada, que no llegue a bruma,
no hay dios ni hijo de dios, sin desarrollo.

Vámonos, pues, por eso, a comer yerba,
carne de llanto, fruta de gemido,
nuestra alma melancólica en conserva.

Vámonos! Vámonos! Estoy herido;
Vámonos a beber lo ya bebido,
vámonos, cuervo, a fecundar tu cuerva.

De *Poesías Completas,* 1949

Eduardo Mitre
Octavio Paz

Elijo *Piedra de sol,* de Octavio Paz. Seré conciso y nada original en la mención de las razones que sustentan esta preferencia, puesto que las mismas se hallan brillantemente expuestas en diferentes estudios y ensayos que sobre ese poema han escrito eminentes críticos y escritores como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Guillermo Sucre, Saúl Yurkiévich, Pere Gimferrer —por nombrar sólo a algunos.

He leído y releído ese poema varias veces y en diferentes épocas, y en cada relectura me asombra su impecable arquitectura verbal, el ritmo sostenido y sin fisuras que lo rige (cosa infrecuente en poemas largos o extensos), así como el perdurable fulgor y la precisión de sus imágenes y metáforas. Admiro asimismo esa alianza entre la imaginación y el pensamiento manifiesta en la variedad y profundidad de los temas que el poema desarrolla: la visión de la historia como un incesante teatro de sacrificios, la experiencia de la soledad y de la identidad escindida en un mundo desencarnado y espectral, la naturaleza y el cuerpo femenino sentidos como espacios sagrados e intercomunicados, el encuentro con la mujer y la comunión en el amor (experiencia ésta tan presente en este poema y en toda la obra de Paz como ausente en otro gran poema del siglo XX: *La tierra baldía,* de T.S. Eliot), la anhelante exhortación a la solidaridad y la confraternidad entre los hombres como un puente para trascender

la soledad y el absurdo de la existencia humana sumida, dicho con palabras del poeta, en una «orfandad ontológica».

Encuentro, pues, que este poema —suma de «calamidades y milagros» y, al mismo tiempo, incesante búsqueda de la unidad perdida— nos brinda, con una intensidad verbal ejemplar, una de las más altas cifras poéticas de la condición humana. Desde la primera lectura, *Piedra de sol* significó para mí, como para tantos lectores, una revelación y, desde entonces, numerosos versos, grabados en mi memoria como las plegarias en la infancia, me siguen iluminando, en el mundo oscuro en que vivimos, con el destello de los rayos matutinos o el nocturno de las estrellas.

Me adhiero, pues, a las palabras de José Emilio Pacheco, quien, en un ensayo descriptivo de ese poema, afirma que *Piedra de sol,* «mientras exista la lengua española, será uno de sus grandes poemas», así como a las de Julio Cortázar cuando sostiene que *Piedra de sol* «es el más admirable poema de amor jamás escrito en América Latina».

PIEDRA DE SOL

La treizième revient... c'est encor la première;
et c'est toujours la seule —ou c'est le seul moment;
car es-tu reine, ô toi, la première ou dernière?
es-tu roi, toi le seul ou le dernier amant?

GÉRARD DE NERVAL, «*Arthémis*»

Un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,

un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:
un caminar tranquilo
de estrella o primavera sin premura,
agua que con los párpados cerrados
mana toda la noche profecías,
unánime presencia en oleaje,
ola tras ola hasta cubrirlo todo,
verde soberanía sin ocaso
como el deslumbramiento de las alas
cuando se abren en mitad del cielo,

un caminar entre las espesuras
de los días futuros y el aciago
fulgor de la desdicha como un ave
petrificando el bosque con su canto
y las felicidades inminentes
entre las ramas que se desvanecen,
horas de luz que pican ya los pájaros,
presagios que se escapan de la mano,

una presencia como un canto súbito,
como el viento cantando en el incendio,
una mirada que sostiene en vilo
al mundo con sus mares y sus montes,
cuerpo de luz filtrada por un ágata,
piernas de luz, vientre de luz, bahías,
roca solar, cuerpo color de nube,
color de día rápido que salta,
la hora centellea y tiene cuerpo,
el mundo ya es visible por tu cuerpo,
es transparente por tu transparencia,

voy entre galerías de sonidos,
fluyo entre las presencias resonantes,
voy por las transparencias como un ciego,
un reflejo me borra, nazco en otro,
oh bosque de pilares encantados,
bajo los arcos de la luz penetro
los corredores de un otoño diáfano,

voy por tu cuerpo como por el mundo,
tu vientre es una plaza soleada,
tus pechos dos iglesias donde oficia
la sangre sus misterios paralelos,
mis miradas te cubren como yedra,
eres una ciudad que el mar asedia,
una muralla que la luz divide
en dos mitades de color durazno,
un paraje de sal, rocas y pájaros
bajo la ley del mediodía absorto,

vestida del color de mis deseos
como mi pensamiento vas desnuda,
voy por tus ojos como por el agua,
los tigres beben sueño en esos ojos,
el colibrí se quema en esas llamas,
voy por tu frente como por la luna,
como la nube por tu pensamiento,
voy por tu vientre como por tus sueños,

tu falda de maíz ondula y canta,
tu falda de cristal, tu falda de agua,
tus labios, tus cabellos, tus miradas,
toda la noche llueves, todo el día
abres mi pecho con tus dedos de agua,
cierras mis ojos con tu boca de agua,

sobre mis huesos llueves, en mi pecho
hunde raíces de agua un árbol líquido,

voy por tu talle como por un río,
voy por tu cuerpo como por un bosque,
como por un sendero en la montaña
que en un abismo brusco se termina,
voy por tus pensamientos afilados
y a la salida de tu blanca frente
mi sombra despeñada se destroza,
recojo mis fragmentos uno a uno
y prosigo sin cuerpo, busco a tientas,

corredores sin fin de la memoria,
puertas abiertas a un salón vacío
donde se pudren todos los veranos,
las joyas de la sed arden al fondo,
rostro desvanecido al recordarlo,
mano que se deshace si la toco,
cabelleras de arañas en tumulto
sobre sonrisas de hace muchos años,

a la salida de mi frente busco,
busco sin encontrar, busco un instante,
un rostro de relámpago y tormenta
corriendo entre los árboles nocturnos,
rostro de lluvia en un jardín a obscuras,
agua tenaz que fluye a mi costado,

busco sin encontrar, escribo a solas,
no hay nadie, cae el día, cae el año,
caigo con el instante, caigo a fondo,
invisible camino sobre espejos
que repiten mi imagen destrozada,

piso días, instantes caminados,
piso los pensamientos de mi sombra,
piso mi sombra en busca de un instante,

busco una fecha viva como un pájaro,
busco el sol de las cinco de la tarde
templado por los muros de tezontle:
la hora maduraba sus racimos
y al abrirse salían las muchachas
de su entraña rosada y se esparcían
por los patios de piedra del colegio,
alta como el otoño caminaba
envuelta por la luz bajo la arcada
y el espacio al ceñirla la vestía
de una piel más dorada y transparente,

tigre color de luz, pardo venado
por los alrededores de la noche,
entrevista muchacha reclinada
en los balcones verdes de la lluvia,
adolescente rostro innumerable,
he olvidado tu nombre, Melusina,
Laura, Isabel, Perséfona, María,
tienes todos los rostros y ninguno,
eres todas las horas y ninguna,
te pareces al árbol y a la nube,
eres todos los pájaros y un astro,
te pareces al filo de la espada
y a la copa de sangre del verdugo,
yedra que avanza, envuelve y desarraiga
al alma y la divide de sí misma,

escritura de fuego sobre el jade,
grieta en la roca, reina de serpientes,

columna de vapor, fuente en la peña,
circo lunar, peñasco de las águilas,
grano de anís, espina diminuta
y mortal que da penas inmortales,
pastora de los valles submarinos

y guardiana del valle de los muertos,
liana que cuelga del cantil del vértigo,
enredadera, planta venenosa,
flor de resurrección, uva de vida,
señora de la flauta y del relámpago,
terraza del jazmín, sal en la herida,
ramo de rosas para el fusilado,
nieve en agosto, luna del patíbulo,
escritura del mar sobre el basalto,
escritura del viento en el desierto,
testamento del sol, granada, espiga,

rostro de llamas, rostro devorado,
adolescente rostro perseguido
años fantasmas, días circulares
que dan al mismo patio, al mismo muro,
arde el instante y son un solo rostro
los sucesivos rostros de la llama,
todos los nombres son un solo nombre,
todos los rostros son un solo rostro,
todos los siglos son un solo instante
y por todos los siglos de los siglos
cierra el paso al futuro un par de ojos,

no hay nada frente a mí, sólo un instante
rescatado esta noche, contra un sueño
de ayuntadas imágenes soñado,

duramente esculpido contra el sueño,
arrancado a la nada de esta noche,
a pulso levantado letra a letra,
mientras afuera el tiempo se desboca
y golpea las puertas de mi alma
el mundo con su horario carnicero,

sólo un instante mientras las ciudades,
los nombres, los sabores, lo vivido,
se desmoronan en mi frente ciega,
mientras la pesadumbre de la noche
mi pensamiento humilla y mi esqueleto,
y mi sangre camina más despacio
y mis dientes se aflojan y mis ojos
se nublan y los días y los años
sus horrores vacíos acumulan,

mientras el tiempo cierra su abanico
y no hay nada detrás de sus imágenes
el instante se abisma y sobrenada
rodeado de muerte, amenazado
por la noche y su lúgubre bostezo,
amenazado por la algarabía
de la muerte vivaz y enmascarada
el instante se abisma y se penetra,
como un puño se cierra, como un fruto
que madura hacia dentro de sí mismo
y a sí mismo se bebe y se derrama
el instante translúcido se cierra
y madura hacia dentro, echa raíces,
crece dentro de mí, me ocupa todo,
me expulsa su follaje delirante,
mis pensamientos sólo son sus pájaros,

su mercurio circula por mis venas,
árbol mental, frutos sabor de tiempo,

oh vida por vivir y ya vivida,
tiempo que vuelve en una marejada
y se retira sin volver el rostro,
lo que pasó no fue pero está siendo
y silenciosamente desemboca
en otro instante que se desvanece:
frente a la tarde de salitre y piedra
armada de navajas invisibles
una roja escritura indescifrable
escribes en mi piel y esas heridas
como un traje de llamas me recubren,
ardo sin consumirme, busco el agua
y en tus ojos no hay agua, son de piedra,
y tus pechos, tu vientre, tus caderas
son de piedra, tu boca sabe a polvo,
tu boca sabe a tiempo empozoñado,
tu cuerpo sabe a pozo sin salida,
pasadizo de espejos que repiten
los ojos del sediento, pasadizo
que vuelve siempre al punto de partida,
y tú me llevas ciego de la mano
por esas galerías obstinadas
hacia el centro del círculo y te yergues
como un fulgor que se congela en hacha,
como luz que desuella, fascinante
como el cadalso para el condenado,
flexible como el látigo y esbelta
como un arma gemela de la luna,
y tus palabras afiladas cavan
mi pecho y me despueblan y vacían,

uno a uno me arrancas los recuerdos,
he olvidado mi nombre, mis amigos
gruñen entre los cerdos o se pudren
comidos por el sol en un barranco,

no hay nada en mí sino un larga herida,
una oquedad que ya nadie recorre,
presente sin ventanas, pensamiento
que vuelve, se repite, se refleja
y se pierde en su misma transparencia,
conciencia traspasada por un ojo
que se mira mirarse hasta anegarse
de claridad:
yo vi tu atroz escama,
Melusina, brillar verdosa al alba,
dormías enroscada entre las sábanas
y al despertar gritaste como un pájaro
y caíste sin fin, quebrada y blanca,
nada quedó de ti sino tu grito,
y al cabo de los siglos me descubro
con tos y mala vista, barajando
viejas fotos:
no hay nadie, no eres nadie,
un montón de ceniza y una escoba,
un cuchillo mellado y un plumero,
un pellejo colgado de unos huesos,
un racimo ya seco, un hoyo negro
y en el fondo del hoyo los dos ojos
de una niña ahogada hace mil años,

miradas enterradas en un pozo,
miradas que nos ven desde el principio,
mirada niña de la madre vieja

que ve en el hijo grande un padre joven,
mirada madre de la niña sola
que ve en el padre grande un hijo niño,
miradas que nos miran desde el fondo
de la vida y son trampas de la muerte
—¿o es al revés: caer en esos ojos
es volver a la vida verdadera?,

¡caer, volver, soñarme y que me sueñen
otros ojos futuros, otra vida,
otras nubes, morirme de otra muerte!
—esta noche me basta, y este instante
que no acaba de abrirse y revelarme
dónde estuve, quién fui, cómo te llamas,
cómo me llamo yo:
¿hacía planes
para el verano —y todos los veranos—
en Christopher Street, hace diez años,
con Filis que tenía dos hoyuelos
donde bebían luz los gorriones?,
¿por la Reforma Carmen me decía
«no pesa el aire, aquí siempe es octubre»,
o se lo dijo a otro que he perdido
o yo lo invento y nadie me lo ha dicho?,
¿caminé por la noche de Oaxaca,
inmensa y verdinegra como un árbol,
hablando solo como el viento loco
y al llegar a mi cuarto —siempre un cuarto—
no me reconocieron los espejos?,
¿desde el hotel Vernet vimos al alba
bailar con los castaños —«ya es muy tarde»
decías al peinar y yo veía
manchas en la pared, sin decir nada?,

¿subimos juntos a la torre, vimos
caer la tarde desde el arrecife?,
¿comimos uvas en Bidart?, ¿compramos
gardenias en Perote?,
nombres, sitios,
calles y calles, rostros, plazas, calles,
estaciones, un parque, cuartos solos,
manchas en la pared, alguien se peina,
alguien canta a mi lado, alguien se viste,
cuartos, lugares, calles, nombres, cuartos,

Madrid, 1937,
en la Plaza del Ángel las mujeres
cosían y cantaban con sus hijos,
después sonó la alarma y hubo gritos,
casas arrodilladas en el polvo,
torres hendidas, frentes escupidas
y el huracán de los motores, fijo:
los dos se desnudaron y se amaron
por defender nuestra porción eterna,
nuestra ración de tiempo y paraíso,
tocar nuestra raíz y recobrarnos,
recobrar nuestra herencia arrebatada
por ladrones de vida hace mil siglos,
los dos se desnudaron y besaron
porque las desnudeces enlazadas
saltan el tiempo y son invulnerables,
nada las toca, vuelven al principio,
no hay tú ni yo, mañana, ayer ni nombres,
verdad de dos en sólo un cuerpo y alma,
oh ser total...
cuartos a la deriva
entre ciudades que se van a pique,

cuartos y calles, nombres como heridas,
el cuarto con ventanas a otros cuartos
con el mismo papel descolorido
donde un hombre en camisa lee el periódico
o plancha una mujer; el cuarto claro
que visitan las ramas del durazno;
el otro cuarto: afuera siempre llueve
y hay un patio y tres niños oxidados;
cuartos que son navíos que se mecen
en un golfo de luz; o submarinos:
el silencio se esparce en olas verdes,
todo lo que tocamos fosforece;
mausoleos del lujo, ya roídos
los retratos, raídos los tapetes;
trampas, celdas, cavernas encantadas,
pajareras y cuartos numerados,
todos se transfiguran, todos vuelan,
cada moldura es nube, cada puerta
da al mar, al campo, al aire, cada mesa
es un festín; cerrados como conchas
el tiempo inútilmente los asedia,
no hay tiempo ya, ni muro: ¡espacio, espacio,
abre la mano, coge esta riqueza,
corta los frutos, come de la vida,
tiéndete al pie del árbol, bebe el agua!,

todo se transfigura y es sagrado,
es el centro del mundo cada cuarto,
es la primera noche, el primer día,
el mundo nace cuando dos se besan,
gota de luz de entrañas transparentes
el cuarto como un fruto se entreabre
o estalla como un astro taciturno

y las leyes comidas de ratones,
las rejas de los bancos y las cárceles,
las rejas de papel, las alambradas,
los timbres y las púas y los pinchos,
el sermón monocorde de las armas,
el escorpión meloso y con bonete,
el tigre con chistera, presidente
del Club Vegetariano y la Cruz Roja,
el burro pedagogo, el cocodrilo
metido a redentor, padre de pueblos,
el Jefe, el tiburón, el arquitecto
del porvenir, el cerdo uniformado,
el hijo predilecto de la Iglesia
que se lava la negra dentadura
con el agua bendita y toma clases
de inglés y democracia, las paredes
invisibles, las máscaras podridas
que dividen al hombre de los hombres,
al hombre de sí mismo,
se derrumban
por un instante inmenso y vislumbramos
nuestra unidad perdida, el desamparo
que es ser hombres, la gloria que es ser hombres
y compartir el pan, el sol, la muerte,
el olvidado asombro de estar vivos;

amar es combatir, si dos se besan
el mundo cambia, encarnan los deseos,
el pensamiento encarna, brotan alas
en las espaldas del esclavo, el mundo
es real y tangible, el vino es vino,
el pan vuelve a saber, el agua es agua,
amar es combatir, es abrir puertas,

dejar de ser fantasma con un número
a perpetua cadena condenado
por un amo sin rostro;
el mundo cambia
si dos se miran y se reconocen,
amar es desnudarse de los nombres:
«déjame ser tu puta», son palabras
de Eloísa, mas él cedió a las leyes,
la tomó por esposa y como premio
lo castraron después;
mejor el crimen,
los amantes suicidas, el incesto
de los hermanos como dos espejos
enamorados de su semejanza,
mejor comer el pan envenenado,
el adulterio en lechos de ceniza,
los amores feroces, el delirio,
su yedra ponzoñosa, el sodomita
que lleva por clavel en la solapa
un gargajo, mejor ser lapidado
en las plazas que dar vuelta a la noria
que exprime la substancia de la vida,
cambia la eternidad en horas huecas,
los minutos en cárceles, el tiempo
en monedas de cobre y mierda abstracta;

mejor la castidad, flor invisible
que se mece en los tallos del silencio,
el difícil diamante de los santos
que filtra los deseos, sacia al tiempo,
nupcias de la quietud y el movimiento,
canta la soledad en su corola,
pétalo de cristal es cada hora,

el mundo se despoja de sus máscaras
y en su centro, vibrante transparencia,
lo que llamamos Dios, el ser sin nombre,
se contempla en la nada, el ser sin rostro
emerge de sí mismo, sol de soles,
plenitud de presencias y de nombres:

sigo mi desvarío, cuartos, calles,
camino a tientas por los corredores
del tiempo y subo y bajo sus peldaños
y sus paredes palpo y no me muevo,
vuelvo a donde empecé, busco tu rostro,
camino por las calles de mí mismo
bajo un sol sin edad, y tú a mi lado
caminas como un árbol, como un río
caminas y me hablas como un río,
creces como una espiga entre mis manos,
late como una ardilla entre mis manos,
vuelas como mil pájaros, tu risa
me ha cubierto de espumas, tu cabeza
es un astro pequeño entre mis manos,
el mundo reverdece si sonríes
comiendo una naranja,
el mundo cambia
si dos, vertiginosos y enlazados,
caen sobre la yerba: el cielo baja,
los árboles ascienden, el espacio
sólo es luz y silencio, sólo espacio
abierto para el águila del ojo,
pasa la blanca tribu de las nubes,
rompe amarras el cuerpo, zarpa el alma,
perdemos nuestros nombres y flotamos
a la deriva entre el azul y el verde,

tiempo total donde no pasa nada
sino su propio transcurrir dichoso,
no pasa nada, callas, parpadeas
(silencio: cruzó un ángel este instante
grande como la vida de cien soles),
¿no pasa nada, sólo un parpadeo?
—y el festín, el destierro, el primer crimen,
la quijada del asno, el ruido opaco
y la mirada incrédula del muerto
al caer en el llano ceniciento,
Agamenón y su mugido inmenso
y el repetido grito de Casandra
más fuerte que los gritos de las olas,
Sócrates en cadenas (el sol nace,
morir es despertar: «Critón, un gallo
a Esculapio, ya sano de la vida»);
el chacal que diserta entre las ruinas
de Nínive, la sombra que vio Bruto
antes de la batalla, Moctezuma
en el lecho de espinas de su insomnio,
el viaje en la carretera hacia la muerte
—el viaje interminable mas contado
por Robespierre minuto tras minuto,
la mandíbula rota entre las manos—,
Churruca en su barrica como un trono
escarlata, los pasos ya contados
de Lincoln al salir hacia el teatro,
el estertor de Trotsky y sus quejidos
de jabalí, Madero y su mirada
que nadie contestó: ¿por qué me matan?,
los carajos, los ayes, los silencios
del criminal, el santo, el pobre diablo,
cementerios de frases y de anécdotas

que los perros retóricos escarban,
el delirio, el relincho, el ruido obscuro
que hacemos al morir y ese jadeo
de la vida que nace y el sonido
de huesos machacados en la riña
y la boca de espuma del profeta
y su grito y el grito del verdugo
y el grito de la víctima...
son llamas
los ojos y son llamas lo que miran,
llama la oreja y el sonido llama,
brasa los labios y tizón la lengua,
el tacto y lo que toca, el pensamiento
y lo pensado, llama el que lo piensa,
todo se quema, el universo es llama,
arde la misma nada que no es nada
sino un pensar en llamas, al fin humo:
no hay verdugo ni víctima...
¿y el grito
en la tarde del viernes?, y el silencio
que se cubre de signos, el silencio
que dice sin decir, ¿no dice nada?,
¿no son nada los gritos de los hombres?,
¿no pasa nada cuando pasa el tiempo?
—no pasa nada, sólo un parpadeo
del sol, un movimiento apenas, nada,
no hay redención, no vuelve atrás el tiempo,
los muertos están fijos en su muerte,
y no pueden morirse de otra muerte,
intocables, clavados en su gesto,
desde su soledad, desde su muerte
sin remedio nos miran sin mirarnos,
su muerte ya es la estatua de su vida,

un siempre estar ya nada para siempre,
cada minuto es nada para siempre,
un rey fantasma rige tus latidos
y tu gesto final, tu dura máscara
labra sobre tu rostro cambiante:
el monumento somos de una vida
ajena y no vivida, apenas nuestra,

—¿la vida, cuándo fue de veras nuestra?,
¿cuándo somos de veras lo que somos?,
bien mirado no somos, nunca somos
a solas sino vértigo y vacío,
muecas en el espejo, horror y vómito,
nunca la vida es nuestra, es de los otros,
la vida no es de nadie, todos somos
la vida —pan de sol para los otros,
los otros todos que nosotros somos—,
soy otro cuando soy, los actos míos
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia,
no soy, no hay yo, siempre somos nosotros,
la vida es otra, siempre allá, más lejos,
fuera de ti, de mí, siempre horizonte,
vida que nos desvive y enajena,
que nos inventa un rostro y lo desgasta,
hambre de ser, oh muerte, pan de todos,

Eloísa, Perséfona, María,
muestra tu rostro al fin para que vea
mi cara verdadera, la del otro,
mi cara de nosotros siempre todos,

cara de árbol y de panadero,
de chofer y de nube y de marino,
cara de sol y arroyo y Pedro y Pablo,
cara de solitario colectivo,
despiértame, ya nazco:
vida y muerte
pactan en ti, señora de la noche,
torre de claridad, reina del alba,
virgen lunar, madre del agua madre,
cuerpo del mundo, casa de la muerte,
caigo sin fin desde mi nacimiento,
caigo en mí mismo sin tocar mi fondo,
recógeme en tus ojos, junta el polvo
disperso y reconcilia mis cenizas,
ata mis huesos divididos, sopla
sobre mi ser, entiérrame en tu tierra,
tu silencio de paz al pensamiento
contra sí mismo airado;
abre la mano,
señora de semillas que son días,
el día es inmortal, asciende, crece,
acaba de nacer y nunca acaba,
cada día es nacer, un nacimiento
es cada amanecer y yo amanezco,
amanecemos todos, amanece
el sol cara de sol, Juan amanece
con su cara de Juan cara de todos,

puerta del ser, despiértame, amanece,
déjame ver el rostro de este día,
déjame ver el rostro de esta noche,
todo se comunica y transfigura,
arco de sangre, puente de latidos,
llévame al otro lado de esta noche,

adonde yo soy tú somos nosotros,
al reino de pronombres enlazados,

puerta del ser: abre tu ser, despierta,
aprende a ser también, labra tu cara,
trabaja tus facciones, ten un rostro
para mirar mi rostro y que te mire,
para mirar la vida hasta la muerte,
rostro de mar, de pan, de roca y fuente,
manantial que disuelve nuestros rostros
en el rostro sin nombre, el ser sin rostro,
indecible presencia de presencias...

quiero seguir, ir más allá, y no puedo:
se despeñó el instante en otro y otro,
dormí sueños de piedra que no sueña
y al cabo de los años como piedras
oí cantar mi sangre encarcelada,
con un rumor de luz el mar cantaba,
una a una cedían las murallas,
todas las puertas se desmoronaban
y el sol entraba a saco por mi frente,
despegaba mis párpados cerrados,
desprendía mi ser de su envoltura,
me arrancaba de mí, me separaba
de mi bruto dormir siglos de piedra
y su magia de espejos revivía
un sauce de cristal, un chopo de agua,
un alto surtidor que el viento arquea,
un árbol bien plantado mas danzante,
un caminar de río que se curva,
avanza, retrocede, da un rodeo
y llega siempre:

México, 1957

Eugenio Montejo
Eliseo Diego

«Testamento» es uno de los poemas mas memorables del poeta cubano Eliseo Diego. Por la acertada entonacion con que consigue transmitir su motivo, y sobre todo por la pericia que manifiesta su hechura, creo que bien puede acreditarse la suerte de una perdurable relectura, que es a fin de cuenta el deseable destino de las páginas aquí reproducidas y en general de todo escrito. Es probable que al seleccionarlo ahora obre en mi animo el influjo sentimental de la memoria, pues antes de haberlo leido se lo escuché decir a su autor en una lectura publica del Festival de Poesía de la Ciudad de México, que tuvo lugar en 1987. Es verdad que también levó entonces varios otros poemas suyos, pero fue «Testamento» el escogido por su autor para terminar su lectura. Y el que más me impresionó de cuantos entonces le overa.

Diego era, entre otras cosas, un minucioso miniaturista, inclinado a demorarse en la combinacion y ajuste de los tonos hasta dar con la nota que tenazmente procuraba. En una de sus páginas confiesa que la traduccion de un breve poema de quince versos, debido a Walter de la Mare, le costo nada menos que diez años. Y añade: «No fueron para mi en vano, esos diez años. Mucho aprendí de semejante maestro». Esa elegante demora es la que con frecuencia le proporciona a su palabra cierta atmósfera atemporal, que mucho depende en su caso del esmero puesto en cada detalle.

En «Testamento» se percibe un fraseo más bien sobrio, como dicho al desgaire, que encuentra apoyo en la meditada estructura del poema. El ritmo y la medida de los versos lucen, por momentos, adrede desajustados. Es evidente la reiteración del gerundio y la predilección por el uso de preposiciones y conjunciones en las sílabas finales de los versos, las que van creando algunas notas de suspenso, además de acentuar cierto dejo vacilante en el decir testamentario. El poeta parece insinuarnos que quien se encuentra en el trance de «las cortesías de la despedida última», como él mismo escribiera en otra ocasión, no suele recurrir a un tono demasiado enfático ni pomposo, más bien se vale de una voz franca y desilusionada.

El poema consta de tres tercetos iniciales, cada uno de los cuales es seguido por un verso suelto que hace las veces de un estribillo para ser dicho a contratono. A renglón seguido se encuentran tres tercetos más, esta vez independientes, que precipitan la aceleración del tono y preparan el efecto del último verso. En la escritura del terceto final no debe sorprendernos que un monosílabo ocupe el lugar del verso del medio, puesto que el mismo autor, en un comentario sobre su poesía escrito varios años antes que este poema, había subrayado «la importancia de la disposición de los versos en la página, ya que los espacios en blanco significan tanto para mí como las propias palabras». En fin el último verso, que es apenas un heptasílabo, favorecido por la precedente combinación de tonalidades parece durar mucho más que sus siete sílabas reales. Y tal vez así sea, pues la conseguida plasticidad prolonga la duración de la palabra *tiempo,* como si en este caso de sílabas especialmente largas se tratase. El lector no tarda en advertir que lo que en definitiva recibe como legado es todo el porvenir que le sea dado vivir y aprovechar, una manera cortés, muy del talante de Eliseo Diego, de regalarle a cada quien la porción de eternidad que pueda hacer suya.

Con estas líneas no pretendo fijar una vía única para la lectura del poema. A lo sumo, trato ahora de evocar el instante en que por primera vez y de labios del poeta escuché sus versos, los mismos que incontables veces he releído más tarde. El sentimiento del tiempo, que se halla en relación con la angustia de nuestra brevedad humana, corre a lo largo de estos versos como desde antiguo por varios otros poemas. En «Testamento», sin embargo, Eliseo Diego consiguio apresar, a mi ver, una irrepetible manera de manifestarlo y de asombrarnos, que es como decir un modo inédito de referir la infinita vastedad de las horas que rodean nuestros cortos días en la tierra.

TESTAMENTO

Habiendo llegado al tiempo en que
la penumbra ya no me consuela más
y me apocan los presagios pequeños;

habiendo llegado a este tiempo;

y como las heces del café
abren de pronto ahora para mí
sus redondas bocas amargas;

habiendo llegado a este tiempo;

y perdida ya toda esperanza de
algún merecido descanso, de
ver el manar sereno de la sombra;

y no poseyendo más que este tiempo;

no poseyendo más, en fin,
que mi memoria de las noches y
su vibrante delicadeza enorme;

no poseyendo más
entre cielo y tierra que
mi memoria, que este tiempo;

decido hacer mis testamento.
Es
éste: les dejo

el tiempo, todo el tiempo.

De *Los días de tu vida,* 1977

Augusto Monterroso
Pablo Neruda

Comencé a leer a Pablo Neruda en 1945 en la ciudad de México, en donde yo me encontraba exiliado desde finales de 1944. A pesar de que en esos años Neruda era ya enormemente popular, yo andaba para entonces, mejor dicho seguí para entonces atrapado en las redes de los clásicos latinos y españoles del Siglo de Oro; y aparte, probablemente, de Antonio Machado, para mí los poetas de nuestra lengua que había que leer continuaban siendo Góngora, Quevedo, Garcilaso o Rubén Darío; o, cuando mucho, Bécquer y Espronceda. Así que fueron los nuevos amigos que hice en México los que me empujaron a dar el salto mortal a la poesía en español del siglo XX, amigos como los poetas Ernesto Mejía Sánchez y Ernesto Cardenal, quienes me indujeron, y hasta diría que me enseñaron, a leer *Residencia en la tierra* y a gozar y a aprender de memoria poemas de ese libro para mí tan extraños (y deslumbrantes) como «Tango del viudo», «Caballero solo» o «Ritual de mis piernas». Entusiasmado con aquel nuevo mundo que se me abría, me aboqué a todo el Neruda anterior, y así llegué a su primer libro, *Crepusculario,* en el que encontré, entre otros igualmente memorables, el poema que ahora escojo para celebrar el número 500 de Visor: «El nuevo soneto a Helena», que comienza:

Cuando estés vieja, niña (Ronsard ya te lo dijo),

que no sólo me entregaba su melancolía (la melancolía de todo Neruda) sino que me conducía una vez más a los clásicos, esta vez franceses, al confirmar que la Helena del muy joven Pablo Neruda era la misma Hélène del soneto del envejecido Pierre de Ronsard, que empezaba:

Quand vous serez bien vieille, au soir, a la chandelle

escrito cuatrocientos años antes con la misma carga de lamentación y tristeza.

Algún tiempo después Ernesto Mejía Sánchez me llevó a conocer a Neruda en persona, y yo no hallaba nada que decir.

EL NUEVO SONETO A HELENA

Cuando estés vieja, niña (Ronsard ya te lo dijo),
te acordarás de aquellos versos que yo decía.
Tendrás los senos tristes de amamantar tus hijos,
los últimos retoños de tu vida vacía...

Yo estaré tan lejano que tus manos de cera
ararán el recuerdo de mis ruinas desnudas.
Comprenderás que puede nevar en primavera
y que en la primavera las nieves son más crudas.

Yo estaré tan lejano que el amor y la pena
que antes vacié en tu vida como un ánfora plena
estarán condenados a morir en mis manos...

Y será tarde porque se fue mi adolescencia,
tarde porque las flores una vez dan esencia
y porque aunque me llames yo estaré tan lejano...

De *Crepusculario*, 1923

Ángeles Mora
Elena Martín Vivaldi

Elena Martín Vivaldi (Granada, 1907-1998) fue una hija de su tiempo, hija de aquel ambiente liberal que se vivió durante la República y que luego fue soterrado. Cuando la conocí, allá por los años 80, pálida, leve, parecía una metáfora de sí misma. Elena vivía en su poesía, la poesía fue su forma de hablar, de decir «existo». Pertenece a esa especie de poetas en los que la escritura se confunde con la vida. Hay un vitalismo interior, contenido, pero indestructible, que atraviesa su obra de punta a punta, como una superación cotidiana de las cotidianas renuncias y la convierte no en una vida paralela sino en la propia vida, la única salvación. La soledad a que se vio abocada, la convierte en un camino de introspección. Casi toda su poesía es un viaje interior del que nos va dando cuenta en sus poemas, como pequeñas crónicas que se unen en un todo. La escritura de Elena Martín Vivaldi está impregnada por la soledad y por la ausencia. Es la ausencia-presencia del amor lo que genera todo el movimiento de sus textos. La presencia del amor —por ausencia— es constante en ella. Pero el deseo, el ansia de una vida plena y compartida late con fuerza y puede casi siempre hasta más que la melancolía.

La calidad patente de su obra contrasta con el escaso reconocimiento público. El terreno de lo público ha sido con demasiada frecuencia para la mujer un territorio extranjero.

Este es un tema espinoso y complejo que no voy a abordar ahora, aunque sea ahora cuando se perciba con más claridad, pero en la España de los 40-60... Sí quisiera, mínimamente, llamar la atención sobre la dificultad que las mujeres han encontrado a la hora de publicar poesía, no ya por el hecho en sí de publicar, sino a la hora de la recepción y del reconocimiento exterior, y por supuesto, la autolimitación en que han solido caer (y hablo de la promoción, de la defensa de la propia obra) debida en gran medida a la timidez —¿no es o no ha sido la timidez una condición de la mujer ante lo público?—, la indecisión del que no sabe muy bien qué terreno pisa. Claro que no es sólo una cuestión de «carácter» puesto que se tata de una cuestión global. Lo mismo que existe una censura externa —de la que siempre se habla— existe, aunque se olvide, una autocensura interna también impuesta por el sistema, a la hora de escribir y de publicar. Esa «autolimitación doblemente impuesta» es algo clave a la hora de aproximarse a la figura de Elena. Necesitó el empuje de su hermano Gonzalo y de Gallego Burín para publicar su primer libro, a los 38 años. Pero, si bien tardó en publicar, tuvo muy claro una cosa: debía estudiar, debía trabajar, debía independizarse. Como Virginia Wolf, quiso tener «una habitación propia». Y una vez conseguido esto y publicado su primer libro, desarrolló su vocación poética sin interrupción hasta su muerte.

Se ha dicho mucho. El color amarillo de los árboles del otoño ha sido para Elena un espejo en el que ha visto reflejada toda la fuerza y la melancolía de su vida. Pero ella no ve, no «siente» ese amarillo como agotamiento, sino como plenitud. Pues aunque alguna vez pueda decir: «Y se le han puesto amarillas/las hojas a mi deseo» nunca deja de saberse llena de vida, ni siquiera cuando empiece a asumir la soledad como destino. En *Durante este tiempo* (1965-72), esta

soledad aceptada ya como eje de su vida, de su poesía, se revela como una soledad en compañía. Como la que propugna, por ejemplo, el espléndido poema titulado «Las ventanas iluminadas»: una compañía, una unión —más allá de las barreras físicas— de todos los desgarros, las brechas, los enigmas que se ocultan tras las ventanas iluminadas. Una auténtica comunidad de solitarios: «Se abren y se cierran las estrellas, / y la calle está sola / [...]. Hay una luz. Enfrente. / La ventana defiende, iluminada, del que vela, / la incógnita / [...] amistades sin tacto, / presentidos ausentes / [...] reciben, casi sienten / impalpable el mensaje / que lleva fiel noticia de un corazón a otro, de unas manos a otras, / de esta ciudad hasta aquella...»

El texto que he escogido para esta antología —«Otro domingo»— también pertenece a *Durante este tiempo*. Lleva una indicación: «Leyendo un libro de Virginia Wolf». Me parece otro magnífico poema en el que la soledad ejerce de motor que la conduce a la reflexión, a la consciencia, al deseo. Es, por cierto, claramente el poema de una mujer, pero escrito sin hacer concesiones a ningún tópico «lenguaje poético» femenino (como ocurre en general con toda su poesía). Elena sabe construirse —en su escritura— como persona, como mujer y como poeta huyendo del lugar impuesto por el inconsciente social dominante. Es una posición que siempre he defendido y que ya adoptó con sabiduría Rosalía de Castro. «Otro domingo» es el monólogo de una mujer sola en medio de las anónimas soledades del mundo, del eco de otras voces extrañas que bien pudieran hacerle compañía (pasos, enamorados, gentes, risas, angustias, palabras sin sentido...) pero que resaltando el aislamiento, las ausencias, haciéndole señales. Una mujer sola que protesta, sumergida en la vida que le queda: la vida del libro que lee, la vida de la calle lejana, la vida de su estar sola («un cigarrillo..., otro»).

La poesía de Elena parece crear un deseo imaginario. Pero de hecho crea —o construye— la realidad del imaginario del deseo femenino, sus especiales condiciones de afectividad o de contornos íntimos, que quizás no existen —o no existían— en el arquetipo del deseo masculino. Al intentar construir (consciente o inconscientemente) la realidad del deseo de la mujer, la poesía de Elena Martín Vivaldi se nos convierte en una indudable precursora del feminismo posterior y de sus diversas poéticas.

OTRO DOMINGO

Leyendo un libro de Virginia Wolf

Y es de nuevo domingo.
Y la tarde envejece,
y tiene un corazón lastimado de nombres,
herido de renuncias,
y un silencio despierto por anónimos pasos,
pulso gris de la casa.
Y estoy sola
y leo
un libro:
alma
que se desnuda,
que dice del recuerdo,
de la vida que pasa,
de los hombres que existen, a pesar de su historia;
de problemas y nimios sucedidos,
de cosas que, sin embargo,
ponen su temblor hacia el labio.
Y estoy sola,

y quisiera
que el teléfono hablara,
que hablaran los extraños,
que cruzaran imágenes,
las próximas y ausentes.
Imagen,
compañía,
voces que se entrelazan.

Y es domingo.
Y como siempre es tarde.
Debo negarle al llanto
su alivio de almohada,
su consuelo prohibido
por leyes de esta hora.
Y debo estar en pie,
desviar la mirada,
arrinconando el fácil peligro a la tristeza,
negándome a su astuta
maquinación,
su trampa.
Pero ya es noche. Escribo
—y estoy sola— y el mundo
gime. Existen calles, tráfico,
enamorados, gentes,
las ciudades.
Hay un hombre,
otro hombre,
más dolor,
risas, luces.
Hay crímenes, angustias.
Y chocan
por el aire palabras sin sentido.

Y estoy sola, es domingo.
Un cigarrillo..., otro,
un contener las manos
que descubren, apresan la soledad.

Es la vida. Página densa, en blanco,
colmada,
rota,
sucia de barro;
alucinante,
limpia,
manantial, casi río.
Vida.

Ya no hay tarde. Es domingo,
y escucho
otra vez el silencio.

De *Durante este tiempo,* 1972

Andrés Morales
Vicente Huidobro

«El Paso del Retorno», uno de los poemas más intensos del gran poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) es la mirada de aquel que ha abandonado las posturas polémicas y regresa hacia su universo interior buscando las claves (y los signos y las llaves) de su propia existencia y de la poesía.

Publicado póstumamente (el año de la muerte del poeta) representa su testamento vital y literario frente a los conflictos de los que ha sido testigo (Primera Guerra Mundial, Guerra Civil Española, Segunda Guerra Mundial), los movimientos de vanguardia que vio florecer y marchitar y los distintos avatares de una vida aventurera e incansablemente movediza entre América y Europa.

Pareciera aquí que el poeta se «humaniza», pensando en la idea ortegueana de la deshumanización, pero más aún, parece que, frente a la muerte que ve próxima y profetiza («al andar hago el ruido de la muerte») sus radicales y taxativos versos más que proponer una «poesía de tesis o experimentación» —léase *Poemas árticos, Altazor,* etc.— se tornan cercanos a lo que hoy podríamos llamar una poesía existencialista e incluso hasta confesional. El Huidobro de *Últimos poemas* es, quizá, el que —sin considerar aquellos textos donde juega y busca llegar hasta los confines de la lengua — más perdura y cala en la conciencia de los lectores del pre-

sente. Poemas como este antologado, u otros como «Monumento al mar» «Edad Negra» o «El pasajero de su destino» son, como dijo Octavio Paz del gran poema *Altazor,* «el oxígeno invisible de nuestra poesía».

EL PASO DEL RETORNO
(Fragmentos)

A Raquel que me dijo
un día cuando tú té
alejas un solo instante,
el tiempo y yo lloramos

Yo soy ese que salió hace un año de su tierra
Buscando lejanías de vida y muerte
Su propio corazón y el corazón del mundo
Cuando el viento silbaba entrañas
En un crepúsculo gigante y sin recuerdos

Guiado por mi estrella
Con el pecho vacío
Y los ojos clavados en la altura
Salí hacia mi destino

Oh mis buenos amigos
¿Me habéis reconocido?
He vivido una vida que no puede vivirse
Pero tú, Poesía, no me has abandonado un solo instante.
Oh mis amigos aquí estoy
Vosotros sabéis acaso lo que yo era
Pero nadie sabe lo que soy

El viento me hizo viento
La sombra me hizo sombra
El horizonte me hizo horizonte preparado a todo
La tarde me hizo tarde
Y el alba me hizo alba para cantar de nuevo.

Oh poeta, esos tremendos ojos
Ese andar de alma de acero y de bondad de mármol.
Este es aquel que llegó al final del último camino
Y que vuelve quizás con otro paso.
Hago al andar el ruido de la muerte
Y si mis ojos os dicen
Cuánta vida he vivido y cuánta muerte he muerto
Ellos podrían también deciros
Cuánta vida he muerto y cuánta muerte he vivido.

¡Oh mis fantasmas! ¡Oh mis queridos espectros!
La noche ha dejado noche en mis cabellos
¿En dónde estuve? ¿Por dónde he andado?
¿Pero era ausencia aquélla o era mayor presencia?

(...)

Heme aquí ante vuestros limpios ojos
Heme aquí vestido de lejanías
Atrás quedaron los negros nubarrones
Los años de tinieblas en el antro olvidado
Traigo un alma lavada por el fuego
Vosotros me llamáis sin saber a quién llamáis
Traigo un cristal sin sombra un corazón que no decae
La imagen de la nada y un rostro que sonríe
Traigo un amor muy parecido al universo
La Poesía me despejó el camino

Ya no hay banalidades en mi vida
¿Quién guió mis pasos de modo tan certero?

(...)

Los siglos de la tierra me caen en los brazos
Yo soy, amigos, el viajero sin fin
Las alas de la enorme aventura
Batían entre inviernos y veranos
Mirad cómo suben estrellas en mi alma
Desde que he expulsado las serpientes del tiempo oscurecido.

(...)

¡Oh vosotros! ¡Oh mis buenos amigos!
Los que habéis tocado mis manos
¿Qué habéis tocado?
Y vosotros que habéis escuchado mi voz
¿Qué habéis escuchado?
Y los que habéis contemplado mis ojos
¿Qué habéis contemplado?

Lo he perdido todo y todo lo he ganado
Y ni siquiera pido
La parte de la vida que me corresponde
Ni montañas de fuego ni mares cultivados
Es tanto más lo que he ganado que lo que he perdido
Así es el viaje al fin del mundo
Y ésta es la corona de sangre de la gran experiencia
La corona regalo de mi estrella
¿En dónde estuve en dónde estoy?

(...)

Ahora sé lo que soy y lo que era
Conozco la distancia que va del hombre a la verdad
Conozco la palabra que aman los muertos

(...)

Miradme, os amo tanto pero soy extranjero
¿Quién salió de su tierra
    Sin saber el hondor de su aventura?
Al desplegar las alas
Él mismo no sabía qué vuelo era su vuelo.

Vuestro tiempo y vuestro espacio
No son mi espacio ni mi tiempo
¿Quién es el extranjero? ¿Reconocéis su andar?
Es el que vuelve con un sabor de eternidad en la garganta
    Con un olor de olvido en los cabellos
    Con un sonar de venas misteriosas
Es este que está llorando el universo
Que sobrepasó la muerte y el rumor de la selva secreta
Soy impalpable ahora como ciertas semillas
Que el viento mismo que las lleva no las siente
Oh Poesía nuestro reino empieza.

Este es aquel que durmió muchas veces
Allí donde hay que estar alerta
Donde las rocas prohiben la palabra
Allí donde se confunde la muerte con el canto del mar
Ahora vengo a saber que fui a buscar las llaves
He aquí las llaves.
¿Quién las había perdido?
¿Cuánto tiempo ha que se perdieron?
Nadie encontró las llaves perdidas en el tiempo y en las brumas

¡Cuántos siglos perdidas!
Al fondo de las tumbas
Al fondo de los mares
Al fondo del murmullo de los vientos
Al fondo del silencio
He aquí los signos
¡Cuánto tiempo olvidados!
Pero entonces amigo ¿qué vas a decirnos?
¿Quién ha de comprenderte? ¿De dónde vienes?
¿En dónde estabas? ¿En qué alturas en qué profundidades?
Andaba por la Historia del brazo con la muerte.

Oh hermano, nada voy a decirte
Cuando havas tocado lo que nadie puede tocar
Más que al árbol te gustará callar.

De *Últimos Poemas*. 1948

Nancy Morejón
Nicolás Guillén

«El apellido», de Nicolás Guillén, es uno de los poemas más misteriosos que jamás leí y que, por eso mismo, me ha impresionado más en mi inalienable condición de lectora. Siempre lo elegí entre las grandes obras de la poesía cubana porque, a cada lectura, se revelaban para mí nuevas impresiones, cada una de ellas con su correspondiente surtidor de una experiencia histórica común. Da fe de esta elección todo un capítulo que le dedicara en un libro de ensayos. Sin embargo, no es el espíritu de ese texto el que me acompaña ahora para trasmitir, quizás, mi acercamiento actual a una pieza absolutamente imperecedera. Ese acercamiento todavía hoy estrena su azoro ante la maestría y la magia que se desprenden de esos versos. Considerada por el propio Guillén como una elegía —e incluída por su autor junto al resto de sus famosas contribuciones al género—, es «El apellido» un ave rara entre todas cuyo esplendor nos ilumina y nos enseña a reconocer el origen de nuestras culturas, su diverso impacto entre unas y otras —en muchos casos asentado en una violencia que, desgraciadamente, se disfraza y cambia de máscara para situar al género humano al borde de un holocausto irreversible como el que comenzamos a presenciar—. Las culturas americanas son un espejo, un dinámico tesoro de tradiciones y rupturas que son el resultado de infinitas migraciones provenientes de Europa,

África y Asia. «El apellido» expresa en carne propia la experiencia histórica común que hemos vivido desde el establecimiento, durante la Edad Media, del tráfico de esclavos africanos hacia el hemisferio occidental y su patética consecuencia ulterior. Siempre que leo en la prensa española noticias acerca de las pateras, cundidas de africanos, que encallan o naufragan frente a Gibraltar, «¡qué enigma entre las aguas!», aparece la lección moral del apellido. ¿Quién podría negar su vigente dolor? Son hechos tristes, rosas de elegía, ya vislumbrados en una de las grandes elegías de nuestra época.

Fue el argentino Don Ezequiel Martínez Estrada quien, entre otros, subrayara la trascendencia de la veta elegíaca en la producción del gran poeta camagüeyano, cantor de las gracias y desgracias de Cuba. Para Don Ezequiel, «Guillén será siempre un mambí de las letras... un cubano de las tropas de Maceo, y su actitud altiva tiene mucho de la protesta de Baraguá»[1].

A lo largo de toda una vida dedicada al estudio sistemático de esta obra, llegada a este punto, encuentro y afirmo de nuevo que la poesía de Nicolás Guillén es una flor del trópico; su relevancia para la lengua española así como para la historia cultural de Cuba y el Caribe son hechos que todavía hoy inspiran a muchos estudiosos y despiertan la curiosidad de innumerables lectores en diversas lenguas y en todo el orbe.

Por ello, es imprescindible volver a visitar la obra de Guillén y, muy particularmente, la elegía «El apellido» en donde he visto fluir, como un río subterráneo, un libre manifiesto en favor de la preservación de la naturaleza y el medio ambiente. Uno de los horrores de nuestro tiempo es comprobar la ruptura que, en África, han debido padecer esos se-

[1] Véase Ezequiel Martínez Estrada: *La poesía afrocubana de Nicolás Guillén*, La Habana, ed. Unión, col. Cuadernos, 1967, p.39.

res humanos entre su biología y el entorno ambiental. Las africanas y los africanos, como otras muchas zonas de la llamada periferia, forjaron su riqueza espiritual y cultural al amparo de sus grandes selvas, de sus inmensos ríos, de su potencia mineral hoy devastada por la desertificación y la sequía. A estos fenómenos alude también, con ojo zahorí, «El apellido» de Nicolás Guillén que nunca podré borrar ni de mi memoria ni de mi historia familiar.

EL APELLIDO

Elegía familiar

I

Desde la escuela
y aún antes... Desde el alba, cuando apenas
era una brizna yo de sueño y llanto,
desde entonces,
me dijeron mi nombre. Un santo y seña
para poder hablar con las estrellas.
Tú te llamas, te llamarás...
Y luego me entregaron
esto que veis escrito en mi tarjeta,
esto que pongo al pie de mis poemas:
las trece letras
que llevo a cuestas por la calle,
que siempre van conmigo a todas partes.
¿Es mi nombre, estáis ciertos?
¿Tenéis todas mis señas?

¿Ya conocéis mi sangre navegable,
mi geografía llena de oscuros montes,
de hondos y amargos valles
que no están en los mapas?
¿Acaso visitásteis mis abismos,
mis galerías subterráneas
con grandes piedras húmedas,
islas sobresaliendo en negras charcas
y donde un puro chorro
siento de antiguas aguas
caer desde mi alto corazón
con fresco y hondo estrépito
en un lugar lleno de ardientes árboles,
monos equilibristas,
loros legisladores y culebras?
¿Toda mi piel (debí decir),
toda mi piel viene de aquella estatua
de mármol español? ¿También mi voz de espanto,
el duro grito de mi garganta? ¿Vienen de allá
todos mis huesos? ¿Mis raíces y las raíces
de mis raíces y además
estas ramas oscuras movidas por los sueños
y estas flores abiertas en mi frente
y esta savia que amarga mi corteza?
¿Estáis seguros?
¿No hay nada más que eso que habéis escrito,
que eso que habéis sellado
con un sello de cólera?
(¡Oh, debí haber preguntado!)

Y bien, ahora os pregunto:
¿No veis estos tambores en mis ojos?
¿No veis estos tambores tensos y golpeados

con dos lágrimas secas?
¿No tengo acaso
un abuelo nocturno
con una gran marca negra
(más negra todavía que la piel),
una gran marca hecha de un latigazo?
¿No tengo pues
un abuelo mandinga, congo, dahomeyano?
¿Cómo se llama? ¡Oh, sí, decídmelo!
¿Andrés? ¿Francisco? ¿Amable?
¿Cómo decís Andrés en congo?
¿Cómo habéis dicho siempre
Francisco en dahomeyano?
En mandinga, ¿cómo se dice Amable?
¿O no? ¿Eran, pues, otros nombres?
¡El apellido, entonces!
¿Sabéis mi otro apellido, el que me viene
de aquella tierra enorme, el apellido
sangriento y capturado, que pasó sobre el mar
entre cadenas, que pasó entre cadenas sobre el mar?
¡Ah, no podéis recordarlo!
Lo habéis disuelto en tinta inmemorial.
Lo habéis robado a un pobre negro indefenso.
Lo escondísteis, creyendo
que iba a bajar los ojos yo de la vergüenza.
¡Gracias!
¡Os lo agradezco!
¡Gentiles gentes, thank you!
Merci!
Merci bien!
Merci beaucoup!
Pero no... ¿Podéis creerlo? No.
Yo estoy limpio.

Brilla mi voz como un metal recién pulido.
Mirad mi escudo: tiene un baobab,
tiene un rinoceronte y una lanza.
Yo soy también el nieto,
biznieto,
tataranieto de un esclavo.
(Que se avergüence el amo.)
¿Seré Yelofe?
¿Nicolás Yelofe, acaso?
¿O Nicolás Bakongo?
¿Tal vez Guillén Banguila?
¿O Kumbá?
¿Quizá Guillén Kumbá?
¿O Kongué?
¿pudiera ser Guillén Kongué?
¡Oh, quien lo sabe!
¡Qué enigma entre las aguas!

II

Siento la noche inmensa gravitar
sobre profundas bestias,
sobre inocentes almas castigadas;
pero también sobre voces en punta,
que despojan al cielo de sus soles,
los más duros,
para condecorar la sangre combatiente. .
De algún país ardiente, perforado
por la gran flecha ecuatorial,
sé que vendrán lejanos primos,
remota angustia mía disparada en el viento;
sé que vendrán pedazos de mis venas,

sangre remota mía,
con duro pie aplastando las hierbas asustadas;
sé que vendrán hombres de vidas verdes,
remota selva mía,
con su dolor abierto en cruz y el pecho rojo en llamas.
Sin conocernos nos reconoceremos en el hambre,
en la tuberculosis y en la sífilis,
en el sudor comprado en bolsa negra,
en los fragmentos de cadenas
adheridos todavía a la piel;
sin conocernos nos reconoceremos
en los ojos cargados de sueños
y hasta en los insultos como piedras
que nos escupen cada día
los cuadrumanos de la tinta y el papel.
¿Qué ha de importar entonces
(¡qué ha de importar ahora!)
¡ay! mi pequeño hombre
de trece letras blancas?
¿Ni el mandinga, bantú,
yoruba, dahomeyano
nombre del triste abuelo ahogado
en tinta de notario?
¿Qué importa, amigos puros?
¡Oh, sí, puros amigos,
venid a ver ni nombre!
Mi nombre¡interminable,
hecho de interminables nombres;
el nombre mío, ajeno,
libre y mío, ajeno y vuestro,
ajeno y libre como el aire.

De *Elegías*, 1959

Gabriele Morelli
Vicente Aleixandre

Siempre resulta difícil elegir dentro de una producción amplia y magmática como es la de Vicente Aleixandre, poeta entre los más prestigiosos del grupo generacional y, sin duda, una de las voces más modernas de la poesía española del siglo XX. A la antología clásica de sus poemas más conocidos —«El vals», «Unidad con ella», «Vida» «Canción para una muchacha muerta», «Para quien escribo», etc.— no pertenece esta composición juvenil titulada «Adolescencia», igualmente excluida de la selección aleixandrina publicada por Pere Gimferrer (*Lo mejor de Vicente Aleixandre*, Barcelona, 1989)— pero, sí, incluida en la famosa *Antología* de Gerardo Diego (1932) e igualmente recogida por Alejandro Duque Amusco, en el libro antológico *Poetas del 27* (Madrid, 1998).

El poema, enviado por Aleixandre a Juan Guerrero en una carta fechada el 8 de junio de 1926, para el Suplemento «La Verdad» (pero donde no va a aparecer), verá la luz un año después en «Litoral», n.º 5-6-7 (octubre 1927, p. 11). Es la lírica que Aleixandre se sabía de memoria, y no tanto por su brevedad, sino quizás porque, perteneciendo al primer período de su creación, traducía la nostalgia de su adolescencia, tan bella y fugaz. La estructura del texto —un texto formado por dos estrofas, de 7 y 4 versos cada una— se

apoya en un fuerte tejido fónico (rímico, rítmico y de tipo aliterativo) el cual, en particular en la primera estrofa, como ya apuntó Alejandro Duque Amusco, presenta una serie de imágenes bimembres, a la vez que de carácter paralelístico y repetitivo. Este conjunto enlaza las unidades en un unicum, sea a nivel horizontal como vertical. A saber:

v. 4, por un puente a otro puente;

v. 2, de otro camino
v. 3, a otro camino;

v. 3, [S] Verte
v. 4, [S] no verte

El incipit de la composición enseña, como una especie de nudo sintáctico, una evidente antítesis verbal. «Viniera y te fueras» (otra imagen bimembre), pero cuyo contraste se anula gracias a la paranomasia connotada por la combinación «iera-fueras», que vuelve a reunir las dos acciones. Además, el adverbio sucesivo «dulcemente», con su doble valor con respecto al contenido y al ritmo reafirma la idea de un movimiento armonioso que elimina cualquier hiato o estridencia anterior. La imagen ilustra simbólicamente el paso de la edad (de la niñez a la adolescencia), mostrando una realidad que, en cuanto llega, pronto desaparece. El léxico es portador de una técnica refinada y al mismo tiempo elemental.

Asombra el uso iterativo de los vocablos, tanto de carácter afirmativo como negativo: «de otro camino/a otro camino»; «verte y ya otra vez no verte»; «Pasar por un puente a otro puente». Pocos cambios se han dado en la poesía moderna a través de una escritura que se resiste— y por eso se repite—, a la idea de este cambio. Por eso se di-

funde un sentido ineludible de tristeza que empapa toda la lírica y que alude a la condición misma del ser y de su destino humano. Semejante sentimiento tiene como correlativo estilístico, además de la repetición a la cual hemos aludido, la presencia, casi recurrente en la primera estrofa (salvo en el v.2), de rimas internas, consonantes o asonantes en e-e. Toda esta parte de la lírica es un único bloque sonoro, que mientras anuncia un movimiento, aunque breve, casi imperceptible (como es para el poeta la llegada y desaparición de la adolescencia), se esfuerza para detenerlo, alternando versos de medidas amplias, en este caso el endecasílabo (v.1), con versos de medidas cortas, como es el pentasílabo (vv. 2 y 5). Olas diferentes producidas por un instrumento musical que ostenta un registro sonoro sencillo. Una musicalidad aparentemente cercana a la de la canción popular o infantil, de la cual muestra, pero en virtud de una técnica refinada, su deliberada simplicidad sintáctica que Aleixandre logra gracias al ritmo natural y a la reiteración de sintagmas.

La segunda estrofa presenta una mayor libertad de verso y de tema. La denuncia de la pérdida de la adolescencia resulta más evidente por la actitud contempladora del muchacho que mira (ya la crítica ha aludido al mito de Narciso) su imagen juvenil la cual se refleja en el espejo del río y se pierde en la lejanía. En general, la actitud memorialística impregna la composición con su atmósfera nostálgica y reflexiva. Los verbos del pasado o del infinitivo —sobre todo éstos— demoran la acción en un tiempo lento, incierto, mezclando y confundiendo las coordinadas espaciales con las cronológicas. Es decir, pasar es transitar por el tiempo y por el espacio de nuestra vida. Al final, los dos infinitivos «fluir» y «desvanecerse» (otra vez la repetición de la vocal «e» que fija la lectura monocorde de la lírica), distribuidos

estratégicamente mediante una medida corta y una larguísima, propagan e irradian su sonido, acompañando su imagen melancólica a la idea incesante del tiempo.

ADOLESCENCIA

Vinieras y te fueras dulcemente,
de otro camino,
a otro camino. Verte,
y ya otra vez no verte.
Pasar por un puente a otro puente.
—El pie breve,
la luz vencida alegre—.

Muchacho que sería yo mirando
aguas abajo la corriente,
y en el espejo tu pasaje
fluir, desvanecese.

De *Ámbito,* 1928

Beatriz de Moura
Jaime Gil de Biedma

Son dos, muy cortos, los poemas de Jaime que más honda huella dejaron en mí la noche en que se los oí recitar a él, el uno al filo del otro, como si se complementaran, como si el primero no se resolviera plenamente sin el que le sigue inmediatamente en *Poemas póstumos* (1965-1967)*.

Muchos años después, Jaime me preguntó un día por qué nunca le comentaba ningún poema suyo. Le contesté que por pudor. De hecho, sigue siendo así: cuando leo un poema que cala en mí de un poeta al que admiro y que, además, es amigo, tengo siempre la impresión, como un elefante en una tienda de porcelana, de invadir un territorio sagrado—el del poeta y, de paso, el mío. A lo que Jaime contestó: «Sí, lo entiendo». Y, a modo de ejemplo, le conté lo de aquel instante, aquella noche de agosto de 1973, en que fui feliz hasta las lágrimas.

Estábamos en el pinar cercano a esa casa de La Nava tan gozosamente descrita en «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». Jaime había organizado un picnic nocturno, tal vez para celebrar la luna llena que, allá abajo, plateaba el río

* Me refiero a la primera edición de 1968, publicada en la colección Poesía para Todos, que Jaime me regaló cuando me despedí de él por última vez.

y, en el claro del pinar, nos convertía entre risas en druidas «fundadores de una nueva religión». Tal vez fuéramos unos ocho o diez, no recuerdo bien, pero sí algunos de los que él cita en ese poema que glosa los veranos en La Nava. Por razones que no vienen al caso aquel agosto cambiaría mi vida, hoy lo sé, pero entonces lo vivía invadida por una exaltación premonitoria. Y con «los vasos de vino blanco dejados en la hierba, / calor bajo los árboles», la paz nos obligaba a hablar casi a media voz. De pronto, alguien recordó veranos pasados, a los que Ángel, Juan y Joaquina siempre volvían nostálgicos, y Jaime, de pronto, recitó, sin nombrarlos, «No volveré a ser joven» y, tras una breve pausa, «Resolución».

Acaso no aquella misma noche, pero pocos días después, en una especie de deslumbramiento repentino, comprendí que las lágrimas que no había podido reprimir encontraban su explicación en lo que me revelaron aquellos versos: que la vida iba en serio y yo empezaba a comprenderlo, y que ello no sería obstáculo para mi resolución, tomada años antes, de ser feliz pese a todo y contra todo, aunque sólo fuera un instante de vez en cuando.

NO VOLVERÉ A SER JOVEN

Que la vida iba en serio
uno lo empieza a comprender más tarde
—como todos los jóvenes, yo vine
a llevarme la vida por delante.

Dejar huella quería
y marcharme entre aplausos

—envejecer, morir, eran tan sólo
las dimensiones del teatro.

Pero ha pasado el tiempo
y la verdad desagradable asoma:
envejecer, morir,
es el único argumento de la obra.

RESOLUCIÓN

Resolución de ser feliz
por encima de todo, contra todos
y contra mí, de nuevo
—por encima de todo, ser feliz—
vuelvo a tomar esa resolución.

Pero más que el propósito de enmienda
dura el dolor del corazón.

De *Poemas Póstumos*, 1968

Luis Muñoz
Blas de Otero

Yo creo que la poesía tiene mucho de excepción, de excepción lingüística, por un lado, y de excepción vital, de excepción energética, por otro. Ese conocimiento prepoético del que ha escrito con mucha sagacidad Seamus Heaney. Los mejores poemas son casi siempre los que revelan un estado verbal excepcional y una vivencia cuya intensidad, o pormenor, o *pormayor*, la hace única.

El poema, como conjunto de piezas engarzadas, es una excepción. Excepción que se escapa de los límites del lenguaje corriente —aunque éste sea la base sobre la que se opere—, excepción que se escapa de la vivencia anodina —aunque pueda servir de punto de partida—y excepción que tiende a huir del propio autor —por más que sea alguien que aplique su lucidez y su oficio en los poemas que escribe.

Yo creo que hay algo de salida por la tangente, de galopada libre, que pertenece al impulso natural de la poesía. Como si los mejores poemas resultaran de lo que se supone que no hay que hacer.

A «Mademoiselle Isabel» me parece que lo hace excepcional su composición verbal, la vivencia que transmite y el que sea, en el conjunto de la obra de Blas de Otero, una salida por la tangente.

Como composición verbal me parece también que tiene mucho de caja de música. Los sonetos lo son ya, por la escala del verso, del acento y de la rima, pero éste lo es además por el delicado juego de aliteraciones, por las rimas internas, hilvanadas a veces a las externas, por la suavidad de las sugestiones, por las palabras en francés, incluso por el mirlo, la princesa, la promesa y el jardín, que parecen decorarlo con primor de miniatura.

El poema además contiene la evocación infantil de la mujer francesa, de la *nanny* del poeta, llena de sensualidad, de erotismo precoz, de sugerencias plásticas, que hace de los recuerdos de infancia una excepción, y del modo en que se evaporan, o acompañan, una ocasión privilegiada para que la poesía hurgue.

«Mademoiselle Isabel» es también una excepción leído en el conjunto de la obra de Blas de Otero y resuena aún más acompañado del resto de sus poemas. Junto a los demás sonetos de *Ancia*, resulta mucho más de juego gozoso, más brillante de sonidos, más arbitrariamente delicado, y al lado del resto de sus poemas de los años cincuenta, llenos de temblor existencial y de preocupación social, destaca por su lirismo airoso, por su cabriola posible, como una pieza que se queda sola, como una excepción.

En una poética titulada «Verso», Blas de Otero escribió que la poesía quiere «ser presente sin fábula, puro verso sostenido con una mano en el día siguiente». Hoy, que estamos mucho más acá del día siguiente del poema, creo que podemos leer «Mademoiselle Isabel» entendiéndolo todavía en el territorio movedizo del presente y saber que eso, como a los clásicos, lo distingue.

MADEMOISELLE ISABEL

Mademoiselle Isabel, rubia y francesa,
con un mirlo debajo de la piel,
no sé si aquél o ésa, oh *mademoiselle*
Isabel, canta en él o si él en ésa.

Princesa de mi infancia: tú, princesa
promesa, con dos senos de clavel;
yo, *le livre, le crayon, le... le...*, oh, Isabel
Isabel..., tu jardín tiembla en la mesa.

De noche, te alisabas los cabellos,
yo me dormía, meditando en ellos
y en tu cuerpo de rosa: mariposa

rosa y blanca, velada con un velo.
Volada para siempre de mi rosa
—*mademoiselle* Isabel— y de mi cielo.

De *Ángel fieramente humano,* 1950

José Antonio Muñoz Rojas
Antonio Machado

Para mí, desde que lo leí, este poema ha sido en su desnudez y brevedad, la revelación del misterio de la poesía, sobre todo, en su verso inicial «tal vez la mano, ensueños», y mayormente los tres versos finales. En esa «ola humilde— de las pocas palabras verdaderas». A veces, esas palabras en algunos poemas no son tan pocas, pero siempre tratándose de poesía «son las verdaderas», como es el caso de Antonio Machado.

Tal vez la mano, ensueños,
del sembrador de estrellas,
hizo sonar la música olvidada

como una nota de la lira inmensa,
y la ola humilde a nuestros labios vino
de unas pocas palabras verdaderas.

De *Soledades, Galerías y otros poemas*, 1907

Álvaro Mutis
Antonio Machado

Este poema me acompaña desde cuando tenía 14 años. Se lo escuché a mi profesor de literatura española, Eduardo Carranza, en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, en Bogotá. Carranza, un poeta de la generación de «Piedra y Cielo», vinculado estrechamente con España y con algunos de los poetas de la Generación del 27, irrumpió ese día en el aula diciendo el poema de Machado sin anuncio o explicación alguna. Lo dijo con tal fervor, con tan evidente intención de que lo guardáramos en la memoria para siempre que, en mi caso, debo confesar que lo logró en forma plena. Desde ese día, la obra poética de Antonio Machado es para mí una permanente lección del poder visionario de la poesía escrita en un idioma sobre el cual el tiempo no ejerce poder ninguno ni cronológico ni verbal. No se necesita andar mucho para darnos cuenta que tiene la misma vigencia intemporal de D. Jorge Manrique, el Marqués de Santillana o Garcilaso de la Vega. Hablo sobre todo, de ese cantar la naturaleza y poner en evidencia paisajes, ámbitos, horas que le han llegado al poeta al alma y que nos transmite intactos a través de palabras eficaces, transparentes e irremplazables. No hay día en que no venga a mi memoria este poema de D. Antonio y que lo diga en un recogido silencio, sin más voz que una incurable nostalgia que estará a mi lado hasta el último día.

XI

Yo voy soñando caminos
de la tarde. ¡Las colinas
doradas, los verdes pinos,
las polvorientas encinas!...
¿A dónde el camino irá?
Yo voy cantando, viajero,
a lo largo del sendero...

—La tarde cayendo está—.
«En el corazón tenía
la espina de una pasión;
logré arrancármela un día:
ya no siento el corazón.»

Y todo el campo un momento
se queda, mudo y sombrío,
meditando. Suena el viento
en los álamos del río.

La tarde más se oscurece;
y el camino que serpea
y débilmente blanquea,
se enturbia y desaparece.

Mi cantar vuelve a plañir:
«Aguda espina dorada,
quién te pudiera sentir
en el corazón clavada.»

De *Soledades*, 1903

Joan Oleza
Luís García Montero

EL INSOMNIO DE JOVELLANOS: UN TIEMPO MIO ENTRE DOS OLAS

Si he escogido un poema como «El insomnio de Jovellanos», de Luis García Montero, no es por ninguna coartada poética. No trato, ni mucho menos, de reivindicar la faceta meditativa, o más ortodoxamente lírica del poeta frente a poemas paródicos especialmente provocativos (*Rimado de ciudad,* «Égloga de los dos rascacielos», «Coplas a la muerte de su colega»...), o esos otros tan rabiosamente urbanos de los bares, los aeropuertos («Life vest under your seat»), los automóviles, las motos («Aplauden los semáforos más libres de la noche»), los taxis («Tú me llamas amor, yo cojo un taxi») o las noches de ginebra, que tanto han escandalizado a los puristas del toreo poético, y que a mí me siguen pareciendo uno de los golpes de timón más audaces y más coherentes (con toda su obra ensayística y desde los mismos orígenes de su obra poética) de la poesía española de los últimos tiempos. Por esta vez no hay nada más lejos de mi intención que defender la primacía de una actitud poética, de un grupo de poetas, o de un poeta en solitario: si he seleccionado este poema para su comentario es porque desde que

lo leí lo hice mío y la cita de sus versos me ha acompañado en multitud de ocasiones en que lo he necesitado.

«El insomnio de Jovellanos» es el penúltimo poema de un libro parcialmente doloroso (*Habitaciones separadas.* Madrid. Visor. 1994), un libro que arranca de «la quemadura / de los sueños vacíos» y de la soledad del nómada, de aquel viajero «despegado de las cosas» que va madurando interiormente la despedida del inmediato pasado («que tengas un buen día/... que la vida te trate dignamente»), el extrañamiento de lo hasta ayer mismo familiar, o que vislumbra, en el desvalimiento del mar, y entre brazada y brazada, a esa nadadora inciertamente próxima que es la muerte, pero que también explora la dirección de sus raíces («Yo puedo regresar hasta vosotros/porque se crece siempre en busca del pasado»), se pregunta «a dónde regresar» ahora, se presta a nuevos encuentros («pero habrá que cenar, tal vez alguna copa...»), constata que si la poesía no es eterna, en cambio «sabe cambiar junto con nosotros», o se hace el propósito de «aprender a vivir en otra edad, / en otro amor, / en otro tiempo. / Tiempo de habitaciones separadas.»

En este poemario los versos ensayan la puesta en escena de un yo enunciativo en el que se confunden autor y personaje, que es sujeto de su propia biografía, y por tanto densamente personalizado, que llega hasta el atrevimiento de la autodefinición («un realista que vive el mundo de los sueños, / un soñador que quiere vivir la realidad»), y que culmina su presencia con una «Poética» en la que en lugar de caracterizar su concepción de la poesía, elige otro camino no menos significativo, el de brindar su adhesión, más allá del «silencio / que bordea la puerta de mi casa», a la humanizada vida que bulle en torno, a los «solitarios / rostros que se persiguen en el agua, / buscando un tiempo vivo y detenido, / una memoria en la que sujetarse».

En un libro así, que otorga al poeta una tan alta cuota de subjetividad, Luís García Montero decide invitar para la escena final a un intruso, a un compañero de viaje tan remoto como Don Gaspar Melchor de Jovellanos, muerto en 1811, tres años y pico después de ser liberado de su prisión y destierro (1801-1808) en la isla de Mallorca. Se trata de un invitado tan reconocible, tan histórico en su identidad, tan determinante en la tortuosa Modernidad española, que no cabe esperar, en principio, su identificación con el poeta, ese juego de la máscara o del doble a que la ficcionalización del hablante lírico nos tiene acostumbrados en la poesía contemporánea.

Y no obstante, cuando este hablante lírico toma la palabra:

> Porque sé que los sueños se corrompen,
> he dejado los sueños

resuenan en sus versos los que hemos escuchado al principio del poemario en boca del propio poeta, y referidos a sí mismo:

> De todo se hace cargo, de nada se convence.
> Sus huellas tienen hoy la quemadura
> de los sueños vacíos. («Las razones del viajero»).

Los sueños vacíos del amor, probablemente, pero también los sueños cívicos, aquellos que movilizaron contra la dictadura y alentaron las últimas utopías revolucionarias, los que se encendieron al calor de las llamaradas de octubre de 1917, y se reavivaron en julio de 1936, y se perpetuaron en mayo de 1968 y seguían ardiendo vigorosamente en noviembre de 1975. Sueños paralelos, aunque a doscientos años de distancia, de los que alentó la Enciclopedia, y más

allá de sus páginas la Revolución de 1789, pero que corrompió el terror de 1793:

> .....las costas de Francia,
> allí donde los sueños se corrompen
> como una flor pisada,
> donde la libertad
> fue la rosa de todos los patíbulos
> y la fruta más bella se hizo amarga en la boca.

Cuando Jovellanos recuperó su libertad, en 1808, poco antes de la invasión napoleónica, no fue para aceptar los ofrecimientos oficiales del nuevo régimen, con todos sus halagos, ni el reclamo de sus propios amigos, que no cejaban de invitarlo a incorporarse a la nueva situación para poner en práctica, por fin, y al amparo de las armas de ocupación, su programa de reformas. Para entonces Jovellanos sabía que el sueño ilustrado se había corrompido, y eligió defender los fragmentos dispersos desde posiciones que no traicionaban ni sus convicciones ni su identidad: combatir contra las tropas napoleónicas pero a favor de las ideas que abanderó Napoleón, sin duda porque desde su punto de vista era la única manera de preservar en España la posibilidad de su realización futura. Fue una opción difícil, no exenta de contradicciones, tal como expresa el poema a través de la imagen de «los barcos que han salido de mis noches», ideas, ensueños, inquietudes, algunas de las cuales se dirigen a la oscurantista España, mientras otras buscan las costas de una Francia en la que las luces se han visto extinguidas por el terror. Después de 1808 la frontera entre amigos y enemigos se diluyó en el mundo de las ideas para afirmarse en el campo de batalla. Los correligionarios se enfrentaban en las trincheras, mientras que los enemigos de

siglos y creencias fueron combatientes aliados. Pocas veces la conciencia moral ha tenido que abrirse paso en la historia en medio de tanta paradoja. Y no obstante, la opción de Jovellanos fue la realista, la misma que años más tarde, al novelar aquellos dramáticos acontecimientos, escogía como propia Benito Pérez Galdós, desmarcándose de los afrancesados. Un realismo que prefiere atrincherarse entre los fragmentos salvables de un sueño antes que proclamarlo entero por encima de la violencia y de la injusticia. Algo así volvió a pasar doscientos años más tarde, cuando todos aquellos que creyeron en la aurora roja del octubre de 1917, eligieron la denuncia del «socialismo real» para no tener que colaborar con su corrupción. Ni en 1789 ni en 1917 los sueños se sentaron a la mesa para negociar quiénes y con qué reglas de juego habrían de administrar la salvaje energía que liberaron. Los años del desencanto que les han sobrevivido no serán un tiempo de desperdicio si se aprende que ninguna utopía tiene derecho a ignorar sus condiciones de realización, ni a soslayar las negociaciones de su puesta en acto, ni a sacrificar el presente en nombre de ningún paraíso de futuro. A esta actitud se la puede llamar realismo. Es obvio que el realismo limita la magnitud de los sueños, pero no lo es menos que sólo el realismo puede preservarlos de su fácil corrupción. Luís García Montero lo dice de otra manera, y refiriéndose a sí mismo:

> Un realista que vive el mundo de los sueños,
> un soñador que quiere vivir la realidad.

Jovellanos hubiera podido suscribirlo, entre otras cosas porque todos sus sueños tuvieron siempre que ver con informes, programas, memoriales, con la praxis y la utilidad en su sentido más noble.

En este poema el mar, con su acechante presencia, con su movimiento reiterado e insistente, que acompaña la soledad del recluso, evoca aquel otro mar, oceánico y multiforme, mediador activo en el viaje de ida y vuelta de ese otro solitario, recluso a bordo, que fue el poeta recién casado. Pero el aura simbólica es muy diversa. Allí el mar se asocia a la identidad en tránsito del poeta-personaje, interviene en sus mutaciones íntimas, aquí tiene la violencia de «la espada» pero también el movimiento de la historia, por el que navegan los barcos de la reacción y de la revolución, un movimiento que amenaza arrastrar consigo la identidad del solitario, ahogándola:

> Estaciones, recuerdos de mi vida,
> viene el mar y nos borra.

El movimiento del mar pauta el poema con un ritmo reiterativo pero irregular, que se disgrega en versos de desigual medida pero que insiste en la alternancia breve-largo, que vuelve a traer una vez y otra los mismos motivos, mecidos por la corriente: los sueños que se corrompen, el paso de las estaciones, la meditación, los ojos que se cierran, la frontera indecisa de la orilla...

En este vaivén se van delimitando la situación y la figura del personaje-protagonista: una situación «en el silencio de mi celda», «en el castillo solitario», una situación de segregado, en suma, de alguien puesto aparte en una habitación separada, como la del hablante lírico del conjunto del poemario; al fin y al cabo todo destierro es una forzada experiencia de habitaciones separadas. En ella el tiempo se desliza sin cauces, inútilmente:

> Pasan las estaciones como huellas sin rumbo,
> la luz inútil del invierno,
> los veranos inútiles.

La figura del personaje, en esta situación, parece cristalizar en la derrota del cautivo:

> Lo sé,
> meditaciones tristes de cautivo...
> no sabría negarlo.
> Prisionero y enfermo, derrotado,
> lloro la ausencia de mi patria,
> de mis pocos amigos,
> de todo lo que amaba el corazón[1].

Y sin embargo el personaje dispone de un poderoso aliado, la meditación, a la que cada estación ofrece una sazón reiterada, que reavivan las noches lóbregas y también los días, en que la luz «acaricia los pinos y calienta mi celda»:

> Mis días y mis noches son el tiempo
> de la meditación.

---

[1] Situación y figura muy diferentes de la que ofrece el propio Jovellanos en sus textos escritos en la isla, especialmente en sus *Memorias histórico-artísticas de arquitectura,* entre las que se encuentra tanto la «Memoria del castillo de Bellver. Descripción histórico-artística». ceñida al castillo, como la «Descripción panorámica del castillo de Bellver», que se complace en el panorama de la bahía de Palma, o como el «Apéndice primero», sobre la historia misma del castillo. En todos estos textos predomina el espíritu del ilustrado lleno de curiosidad, imbuído del sentido de la utilidad tanto como del de la erudición o del de la belleza, atento notario de cuanto le rodea, y escasamente propicio a abandonarse a sus estados de ánimo. Sólo alguna breve nota del poema de García Montero, tal como «la huella negra que los años y el viento / han dejado en los muros», parece evocar aquella otra en que Jovellanos describe el deterioro de los muros por la acción del viento y de los años.

El insomnio mismo, que otorga título al poema, es tiempo de meditación. Y en el centro mismo de esta meditación, en ese estado a la vez despierto y de ojos cerrados que es el insomnio, brotará el deseo, la imaginación de la libertad, el anhelo de retorno al lugar de origen, «las costas del Cantábrico», y a la conversación de los amigos. Allí, no aquí, será posible dejar sus huellas:

> Pero han de ser las huellas de un hombre más feliz
> en un país más libre.

El vaivén del mar se precipita hacia este final, abandona sus repeticiones para correr a desembocar en ese deseo punzante, cuya emergencia ha sido cuidadosamente preparada, por contraste:

> Lo sé,
> meditaciones tristes de cautivo...

Cuando las palabras del poema parecían estancadas en una profunda melancolía, transitadas de pasado y de derrota, el abandono de los sueños cobra de pronto esa energía, esa determinación de imprimir las propias huellas en la arena de la historia.

«Van a durar muy poco», será «nada más que un momento», pues la condición humana no es menos efímera que los pasos en la incierta orilla del agua sobre la arena. Pero serán. Y serán huellas a la vez particulares y colectivas, privadas e históricas, y llevarán consigo la memoria y el deseo, pero también la realidad de un país, serán «las huellas de un hombre más feliz / en un país más libre».

Son huellas que ya habían sido anticipadas en el corazón mismo del poema, en su estrofa más decisiva:

Y el mar sigue moviéndose. Yo busco
un tiempo mío entre dos olas,
ese mundo flexible de la orilla,
que retiene los pasos un momento,
nada más que un momento,
entre la realidad y sus fronteras.

Las huellas del final y los pasos de ahora definen el deseo y a la vez el proyecto del personaje, pero también los del poeta, aprehendidos por una de las imágenes más hermosamente significadoras de la poesía española contemporánea:

..... Yo busco
un tiempo mío entre dos olas.

Esas dos olas que en el universo de este poemario son dos etapas de la experiencia privada, pero en el universo de este poema, y en el conflicto interior que vive el actor lírico, son también dos momentos, dos impulsos, dos fuerzas históricas, dos épocas, entre las que Jovellanos busca marcar sus pasos, dejar impresas sus huellas, abrir el hueco y el abrigo de un tiempo propio, a la vez privado y público, un modo de hacerse un lugar entre los acontecimientos abrumadoramente colectivos y las transformaciones de sistemas y estructuras que engendraron, un emerger a la historia sin abandonar entre las piedras, como su piel las serpientes, la propia intimidad, el deseo, la imaginación, la memoria, la identidad.

Jovellanos ha sido invitado a este poemario, a sus últimas páginas, precisamente para esto. El recurso de introducir un personaje o actor en el lugar del hablante lírico, de elaborar la enunciación por medio de un yo ficcionalizado

(aunque aquí es también histórico[2]), recurso tan habitual en la posmodernidad, siempre propicia a mostrar el afán —o la ansiedad— de ser otro sin dejar de ser uno mismo, de vivir experiencias imaginarias dispersas y heterogéneas, le sirve a Luís García Montero de una manera bien precisa. Jovellanos no es el doble del yo, la máscara que repite en el personaje los gestos de la persona sin pagar el precio de la impudicia, sino el otro, el apócrifo, que media entre la experiencia privada del poeta y la significación histórica que le corresponde como personaje independiente. Esa imprecisa transición íntima del poeta entre dos tiempos distintos de su experiencia, encerrada en habitación separada, depositada en la sala de espera de los acontecimientos decisivos, es potenciada extraordinariamente al asociarse con la del insomne exilio de Jovellanos, hasta adquirir una dimensión histórica, obvia en la experiencia del ilustrado asturiano pero oculta, y sin embargo latente, en la del poeta granadino. A la vuelta de esta estratégica operación poética, la experiencia del hablante de todo el poemario, del sujeto de *Habitaciones separadas,* es también la de quien busca un tiempo suyo entre dos olas, la de quien abre paso a su intimidad entre las fuerzas de la historia.

De esta manera el poema viene a alinearse con las posiciones ideológicas, tanto como poéticas, que Luís García Montero ha defendido en sus ensayos. Así, en *El realismo singular* (1993), se remonta a la génesis de la modernidad y a la escisión que se produjo entre lo privado y lo público pa-

[2] Y su condición histórica no le priva de ser ficcionalizado: pues histórico o no el sujeto lírico es configurado como un personaje, se le atribuyen pensamientos, estados de ánimo, palabras, actitudes, que no son propiamente históricos, para los que no existe ningún testimonio o documento probatorios.

ra explicar el permanente enfrentamiento entre dos tipos de discurso —el vanguardista y el realista— que parece haber impregnado el conjunto del movimiento moderno: «Vanguardistas (sacralizadores de lo privado) y socialrealistas (sacralizadores de lo público) debatieron entre sí, manteniendo inalterables las ideas originales de lo privado y de lo público, sus relaciones y diferencias». En el origen de la modernidad, y «una vez constatado el fracaso del contrato social y las promesas de felicidad que animaron el proyecto ilustrado, los individuos (es decir, los poetas) se encerraron en los paraísos consoladores de la privacidad, buscando los caminos del género en la *expresión* de verdades privadas, secretas, sin contacto con las manchas de la historia, y, por tanto, caminaron veredas oscuras [...]. Hubo una vía maldita, una bajada a los infiernos elegidos [...]. Y lo mismo ocurrió, pero a la inversa, cuando el pensamiento stalinista ortodoxo abordó las cuestiones literarias sacralizando el espacio de lo público. En vez de analizar el significado ideológico de una visión social dividida en espacios privado y público, prefirió negar la individualidad por decreto, convirtió en reaccionario todo lo individual y justificó en lo público el sentido de la historia».

La perspectiva que adopta L. García Montero es, por tanto, la de la insuficiencia de ambos discursos, y la de la necesidad de superar el estado heredado del debate: «Posiblemente sea éste el punto clave donde hay que situar los debates teóricos: la división entre lo privado y lo público sólo existe en el imaginario ideológico del pensamiento burgués [...]. El debate estuvo mal planteado desde el punto de vista teórico, porque se fijaron en la voluntad del sujeto las posibles relaciones de la literatura con la historia; un poeta solidario aceptaba voluntariamente su compromiso con la sociedad [...]. Se olvidaba que las relaciones del texto con la historia están inevitablemente más allá de la voluntad individual».

La propuesta poética que hace L. García Montero para superar ese enquistado debate nacido de la escisión de lo público y lo privado es precisamente la de recuperar la dimensión pública de lo privado, la de devolver lo individual al seno de la realidad colectiva y de la historia, la de «reconstruir e interpretar la experiencia propia desde un punto de vista histórico», la de «concebir e interpretar la experiencia propia desde un punto de vista histórico», la de «concebir la intimidad como un territorio ideológico».

Es una propuesta que sale polémicamente al paso de quienes han saludado el amanecer de una nueva época sobre las cenizas del sujeto, al paso de esa fragorosa oleada de pensamiento antihumanista que se despliega entre Auschwitz y la rendición de Moscú a los MacDonalds, en la que confluyen el pensamiento crítico de Adorno y Horkheimer, el materialismo althousseriano, el postestructuralismo de Barthes a Foucault, pasando por Derrida. Una buena parte de la lírica contemporánea es fiel reflejo de la angustia del sujeto dispersado entre sus máscaras, sus dobles, sus apócrifos, sus heterónimos... Quizás, incluso, el sector más autoconsciente de la poesía de los setenta, y también el más visionario, se apropian del discurso desde ese espacio de la enunciación vacío de sujeto. El discurso, o mejor, los discursos, sustituyen al sujeto. En la base está la denuncia de Foucault contra las tecnologías del yo, contra el cuidado de sí mismo que una sociedad eminentemente disciplinaria ha constituido en instrumento de dominación de los individuos, que contribuyen a su propia vigilancia al interiorizar el discurso del poder y asumir el papel de agentes de su propio sometimiento, haciendo innecesaria esa autoridad central, omnicomprensiva y represora que el modernismo había profetizado.

Frente a las tesis de la muerte del sujeto se levantan las de la crítica del sujeto, las que, por ejemplo, han denunciado las

pretensiones de legitimidad del sujeto de la Modernidad, que tras su arrogante proclamación de la universalidad ha venido escondiendo una ideología de la dominación del sujeto blanco, masculino, del primer mundo, sobre otros sujetos posibles, que ahora es preciso sacar de los armarios y de los subterráneos, y hacer aflorar a la historia con su derecho a una subjetividad diferenciada. O se levantan aquellas otras tesis que reclaman una profunda resubjetivización civilizatoria, como las que defiende A. Touraine, para quien la Modernidad se ha levantado sobre la represión de una subjetividad perseguida, marginada, ocultada, o dominada en nombre de la Razón, de la Ciencia, de la eficiencia de la economía y del aparato del estado, del sistema en suma, lo que ha provocado el desentendimiento de los sujetos de la causa misma de la Modernidad. Si ésta pretende salir de la aguda crisis que actualmente la paraliza y amenaza, si aspira a seguir teniendo un futuro, sólo podrá conseguirlo en la medida en que sea capaz de reintegrar al sujeto en el proyecto moderno, si alcanza a sellar la alianza entre estas dos fuerzas antagónicas que la constituyen, la Razón y el Sujeto.

Un poema como «El insomnio de Jovellanos» se alinea con la busca de nuevas formas de subjetividad, aptas para una época definida por el capitalismo de consumo y la dialéctica entre globalización y multiculturalismo, una nueva subjetividad en la que lo personal y lo colectivo, lo íntimo y lo histórico, el derecho a la diferencia y la exigencia de una ética consensuada, de responsabilidad colectiva, rearmen la posibilidad de un tiempo propio entre dos olas, de un hombre más feliz en un mundo más libre.

EL INSOMNIO DE JOVELLANOS

Castillo de Bellver, 1 de abril de 1808

Porque sé que los sueños se corrompen,
he dejado los sueños,
el mar sigue moviéndose en la orilla.

Pasan las estaciones como huellas sin rumbo,
la luz inútil del invierno,
los veranos inútiles.
Pasa también mi sombra, se sucede
por el castillo solitario,
como la huella negra que los años y el viento
han dejado en los muros.
Estaciones, recuerdos de mi vida,
viene el mar y nos borra.

El mar sigue moviéndose en la noche,
cuando es sólo murmullo repetido,
una intuición lejana que se encierra en los ojos
y esconde en el silencio de mi celda
todas las cosas juntas,
la cobardía, el sueño, la nostalgia,
lo que vuelve a la orilla después de los naufragios.

Al filo de la luz, cuando amanece,
busco en el mar
y el mar es una espada

y de mis ojos salen
los barcos que han nacido de mis noches.
Unos van hacia España,
reino de las hogueras y las supersticiones,
pasado sin futuro
que duele todavía en manos del presente.

El invierno es el tiempo de la meditación.

Otros barcos navegan a las costas de Francia,
allí donde los sueños se corrompen
como una flor pisada,
donde la libertad
fue la rosa de todos los patíbulos
y la fruta más bella se hizo amarga en la boca.

El verano es el tiempo de la meditación.

Y el mar sigue moviéndose. Yo busco
un tiempo mío entre dos olas,
ese mundo flexible de la orilla,
que retiene los pasos un momento,
nada más que un momento,
entre la realidad y sus fronteras.

Lo sé,
meditaciones tristes de cautivo...
no sabría negarlo.
Prisionero y enfermo, derrotado,
lloro la ausencia de mi patria,
de mis pocos amigos,
de todo lo que amaba el corazón.

En el mismo horizonte
del que surgen los días y la luz
que acaricia los pinos y calienta mi celda,
surgen también la noche y los naufragios.
Mis días y mis noches son el tiempo
de la meditación.

Porque sé que los sueños se corrompen
he dejado los sueños,
pero cierro los ojos y el mar sigue moviéndose
y con él mi deseo
y puedo imaginarme
mi libertad, las costas del Cantábrico,
los pasos que se alargan en la playa
o la conversación de dos amigos.

Allí,
rozadas por el agua,
escribiré mis huellas en la arena.
Van a durar muy poco, ya lo sé,
nada más que un momento.

El mar nos cubrirá,
pero han de ser las huellas de un hombre más feliz
en un país más libre.

De *Habitaciones separadas,* 1994

Lorenzo Oliván
José Hierro

Este magnífico poema, con su tono de salmodia, con sus estribillos cargados de fatalismo, con su discurrir en envolvente espiral que absorbe lo que cae en el centro de su fuerza subyugante, ha llegado a cruzar por mi mente a menudo en forma de pesadilla obsesiva. Sé que he soñado con él o, al menos, con algunos de sus fragmentos más traspasados de electricidad. Porque es evidente que su fuerza radica en su dinamismo, en esa materia que rebasa los límites versales y nos conduce con el corazón en un puño por un laberinto perfecto en el que, para llegar a lo más hondo de él, hay que doblar esquinas que no cesan y que constantemente nos devuelven a abruptas sendas ya recorridas, para acabar con la impresión de que hemos iniciado un viaje sin fin donde sobra toda orientación.

En 1947, Hierro ya nos avisaba que se le fueron haciendo las palabras difíciles y que se le empezó a romper la música en ritmos imposibles. Estaba abriendo así la puerta a su poética de la alucinación. En la «Alucinación submarina», años después, hablará de la necesidad de ser descifrado, de contagiar, de vaciarse a través de palabras a las que da vida el son más que el sentido. Creo que en buena medida esa poética opera aquí, por la sensación angustiosa de búsqueda del decir que no puede ser dicho, por la ilusión de ritmos im-

posibles que crean los constantes encabalgamientos y por el desdibujamiento del fondo del poema, de su significado, haciendo que en buena medida su pulsión honda encierre su sentido esencial, la emoción que se pretende transmitir.

José Hierro ha sacado las mejores resonancias, los mejores armónicos de uno de nuestros versos más secos, de sonoridad más difícil, el eneasílabo; ha bebido en la tradición romántica y modernista de los poemas compuestos en pies métricos y la ha vaciado de retórica para darle un nuevo impulso humanístico (ahí estan los mejores pasajes de *Alegría*); ha practicado el versolibrismo huyendo de los peligros que anunciaba Ezra Pound y, con el don de su ebriedad, no le ha restado un ápice de intensidad y vuelo. Y aquí le vemos renovando también otra forma de recia estirpe, un romance. Porque, de entrada, dejándose uno envolver por la fuerza arrolladora de estos versos, con sus sacudidas, con sus vueltas y revueltas, con sus quiebros rítmicos, con sus desgarrones afectivos (para utilizar la famosa expresión con que Dámaso Alonso hablaba de Quevedo), ¿quién puede suponer que lo que se nos presenta es un sencillo romance? Hierro ha tomado esa fórmula y se la ha apropiado, como sólo una voz poderosa puede hacerlo, la ha dotado de una andadura nueva, moderna, remozada, que hace difícil relacionarla con los romances tradicionales, o los de Juan Ramón, o los de Lorca, o los de tantos otros. Juega un poco a despistarnos con la pequeña trampa de que rimen los versos impares e introduce en el tercer verso un pie quebrado manriqueño. Pero el verdadero secreto de la transfiguración de este molde reside en el dinamismo particular que sabe imprimirle al conjunto.

El poema, temáticamente, se espesa de sentidos, de manera que indagar en su radical ambigüedad, en sus ramificaciones interpretativas, resulta apasionante. Se habla en primera persona del plural, desde un «nosotros». Para ellos des-

cubrimos que es demasiado tarde porque han tocado el prodigio y porque «saben», lo que les deja sin salida, sin rumbo. Es fácil sospechar que el poeta se refiere a la pérdida de la inocencia, al salto que supone pasar del vivir instalado en el no-tiempo, en plena comunión y armonía con la naturaleza, al vivir ya sabiéndose un ser abocado a la muerte. Los versos tienden puentes hacia frentes mítico-religioso-filosóficos. Esos ángeles soberbios y malditos remiten a Lucifer, la adquisición del conocimiento recuerda el pecado adánico de comer del árbol de la ciencia del bien y del mal, de la misma manera que el pasaje que habla de tocar el centro escondido de la llama puede evocarnos figuras como las de Prometeo, Faetón o Icaro, todos ellos en desgracia por el fuego. Incluso en ese no desear nada, para poseerlo todo hay reminiscencias de nuestra mística y de cierta filosofía oriental. Sabemos que se ha roto un sueño, se ha dejado atrás un estado en el que a la luz se la poseía con los ojos, en perfecta fiesta y celebración de lo sensorial. Ahora sabemos y deseamos, y eso nos expulsa del paraíso de la plenitud sin porqué, del instante sin fin. El cuerpo, que de pronto intenta acabar con un lastre, se encuentra, paradójicamente, con el resultado contrario: las almas «se han hundido», «se han marchitado / sobre los cuerpos marchitos». Irrumpe la «prisa», las «avideces», y el concepto de otoño subraya el despertar a la idea de la temporalidad y la caducidad. En ese contexto, se erige en nosotros una conciencia que nos expulsa de un todo («estamos solos»), lo que explica que pasemos a no reconocer al ser que fuimos en el ser que somos hoy: «Nuestra voz suena a voz de otros / que jamás han existido». Si tenemos en cuenta que José Hierro vive el drama de la Guerra Civil española a partir de los catorce años y que con sólo diecisiete es metido en la cárcel desde 1939 a 1944 por «auxilio o adhesión a la rebelión», comprenderemos que la pérdi-

da de la inocencia y de la armonía con la naturaleza adquiere en él proporciones verdaderamente trágicas. Sin ese quiebro fatal no se entiende su poesía. Otros grandes poetas también han convertido el tema en algo crucial para entender su cosmovisión, como Brines o Colinas, pero he elegido este poema porque en él se asiste de forma palmaria al milagro de ver cómo las palabras «hacen lo que dicen», nos sumergen en su angustia, las olemos («aroma de oro dorando / aroma de tierra»), se nos deshacen entre las manos («el fino / vidrio de la paz se rompe / deseando»), nos enclaustran («el círculo / se ha cerrado») y nos damos con ellas de cabezazos contra un muro («Y no hay caminos. Y no hay / caminos. Y no hay caminos»). Todo está imantado por un ritmo profundo que abarca lo fónico, lo sintáctico y lo semántico, y por eso, como quiere el poeta, se puede decir que es el son, la música secreta, la pulsión honda lo que da vida a estos versos irrepetibles.

CON LAS PIEDRAS, CON EL VIENTO

Ahora ya es tarde. Quisimos
tocar con las pobres manos
el prodigio.
Ahora ya es tarde: Sabemos.
(No supimos lo que hacíamos.
Ya no hay caminos. Ya no hay
caminos. Ya no hay caminos).

Cuando nada se desea
todo se posee. (El círculo

se ha cerrado. Nos retiene,
sin remedio, en su recinto.)
Ángeles soberbios. Ángeles
ciegos. Ángeles malditos.
Ahora ya es tarde. Se apaga
el mundo recién nacido.
Ya no hay caminos. Ya no hay
caminos. Ya no hay caminos.

Cuando nada se desea
todo se posee. Miro
la llama. ¿Quién nos mandó
tocar su centro encendido?
Al fuego se le posee
con los ojos. (Ni sus hijos
pueden tocarlo.) Ya no hay
caminos. Ya no hay caminos.
Sabemos. El terso sueño
se ha roto. Ya no hay caminos.
Desamparados tendemos
puentes de espíritu a espíritu.
También el cuerpo quería
romper su lastre infinito.
Las almas a su través
se buscaban. Se han hundido
para siempre. Ya se ha cumplido
lo fatal. Sabemos. Ángeles
ciegos. Ángeles malditos.
Las almas se han marchitado
sobre los cuerpos marchitos.
Ya no hay caminos. Ya no hay
caminos. Ya no hay caminos.

Cuando nada se desea
todo se posee. El fino
vidrio de la paz se rompe
deseando. (Como el río,
sólo se para y descansa
cuando deja de ser río)
Prisa por llegar. Candentes
avideces. Rojos vinos
en el que los vencedores
se igualan a los vencidos.

Oh, cuánta desolación.
Qué caída en el vacío.
Oigo al otoño ventoso
tañer su cuerno amarillo.
Aroma de oro dorando
aroma de tierra. Piso
la tierra. Miro la tierra
hermosa...
Tomo a lo mío:
Cuando nada se desea
todo se posee. (El círculo
se ha cerrado.) Todo en torno
es lo mismo y no es lo mismo.
Se han borrado para siempre
caminos, muchos caminos.

Y estamos solos. De pronto
nada parece tranquilo.
Nuestra voz suena a voz de otros
que jamás han existido.
Y se cierra todo. Y todo
dejando de ser sencillo.

Ángeles soberbios. Ángeles
ciegos. Ángeles malditos.
Y no hay caminos. Y no hay
caminos. Y no hay caminos.

De *Con las piedras, con el viento,* 1950

José Olivio Jiménez
Claudio Rodríguez

Veo acertado el modo de formular la solicitud que nos hace hoy la colección Visor de Poesía para celebrar la publicación del número 500 de su saludable existencia. Se trata, nos dicen, «de que cada uno de los invitados a colaborar nos señale un poema del siglo XX, escrito en español, que le haya interesado de manera especial...», no se nos pide que indiquemos el «mejor» poema, lo que hubiera sido un absurdo o un imposible. Pero sucede que tampoco me resulta fácil responder a lo encuestado ahora por Visor, de una forma unívoca y rotunda. Porque en mi caso, y a través de las distintas etapas de mi vida, me han interesado «de manera especial» no uno sino varios poemas (acaso muchos), dependiendo ello de las circunstancias que han dominado mayormente las sucesivas etapas. Pero puesto a destacar *uno*, me decido, congruentemente, a pronunciarme desde la estación donde me encuentro (esto es, desde mi circunstancia actual). Y en ella creo contemplar cómo me acerco al término de una larga jornada dedicada a dos tareas que para mí han sido complementarias: el ejercicio de la crítica literaria y la práctica de la docencia, a las cuales me he entregado con el más cálido entusiasmo. Y bajo este estado de ánimo y espíritu, me viene persistente a la memoria un generoso y estimulador poema de Claudio Rodríguez incluido en su libro *Conjuros* (1958).

Me inclino a esta elección por un motivo que debería ser universal: que estos versos nos recuerdan nuestro deber de darnos a los otros, a los demás, por el trabajo; y hacerlo con inocencia y fervor: con amor. Se apoya así el poema en una noble nervadura moral; pero abre también una mirada hacia lo trascendente. Porque la llamada al cumplimiento de ese deber procede, como en tantos pasajes de Claudio, de una epifanía que desciende de *lo alto;* aunque sin dotar nunca a esa «altura» proveedora de una confesionalidad específica y explícita. Y se rubrica con la constancia de que, al concluir la jornada, escucharemos un misterioso aldabonazo que nos dice que por el trabajo, así ejecutado, nada ha sido *en vano.* Y ése es el más alto jornal esperable. Tal es la razón por la que este poema de Claudio Rodríguez me acompaña hoy (pero también siempre).

ALTO JORNAL

Dichoso el que un buen día sale humilde
y se va por la calle, como tantos
días más de su vida, y no lo espera
y, de pronto, ¿qué es esto?, mira a lo alto
y ve, pone el oído al mundo y oye,
anda, y siente subirle entre los pasos
el amor de la tierra, y sigue, y abre
su taller verdadero, y en sus manos
brilla limpio su oficio, y nos lo entrega
de corazón porque ama, y va al trabajo
temblando como un niño que comulga
mas sin caber en el pellejo, y cuando

se ha dado cuenta al fin de lo sencillo
que ha sido todo, ya el jornal ganado,
vuelve a su casa alegre y siente que alguien
empuña su aldabón, y no es en vano.

De *Conjuros*, 1958

Julio Ortega
Jorge Eduardo Eielson

Un poema de Jorge Eduardo Eielson (Lima, 1924) es como una rama del idioma que inquieta el curso de la lectura. Leemos, y creemos que el idioma nos busca para escucharse a sí mismo.

El poema empieza creando un espacio de versos que se suceden en un ligero contrapunto, proponiendo su serie como una pauta visual y sonora. El título es ya un verso pleno: «Amo los astros los amaneceres», declara, afirmando los poderes de la mirada, que se abre como el día reconociendo la plata gloriosa y plural: la ausencia de la «y» funde «astros» en «amaneceres», como si unos se abrieran dentro de los otros. El poema empieza, así, enumerando la creación como un acto amoroso de la visión: el mundo es este lenguaje del día, cuya afirmación nos incluye: «amo» se convierte, dentro de «amaneceres» en «ama». Las palabras se escriben mutuamente, como anagramas de un universo mutuo.

Si «las aguas amargas» lleva un valor subjetivo y sugiere una oscura resonancia, «las anguilas y las algas» abre una orilla marina de fluidez sin peso. Las primeras aguas se disuelven en un mar memorioso, de nombres claros y visibles. En cambio, «los árboles antiguos y las alimañas» nos devuelve a lo primario, allí donde la memoria oscurece y la mirada se abisma. Enseguida volvemos a la vida cotidiana, a su nove-

la: «Amo los armarios las agujas», enuncia el eje verbal que sostiene a la enumeración, pero el verso se origina en el anterior, porque «árboles» produce «armarios» y «agujas» corresponde a «alimañas». Al mismo tiempo, la reaparición del sujeto que dicta lo amado, con el mismo gesto que declara la naturaleza del poema, la disuelve: cada verso repasa el mundo amoroso, pero éste transforma los nombres en metáforas; los «armarios» son imagen de otra escena, y las «agujas» instrumentos de otro amor. El poema declara la taxonomía amorosa pero su perspectiva es el relato: decir «Yo amo» es ingresar a la ficción, entre armarios (¿qué arman los armarios, y sobre todo, qué aman?) y agujas (¿de marear o de amar, de anudar o de herir?). Ese relato declara el espacio interior doméstico, allí donde los armarios están siempre llenos y donde, de pronto, brilla una aguja. Y prosigue el ritual del nombrar amoroso: «Las habitaciones amplias y sin almohadones», es un verso que abre el espacio interior para que entre más luz, para que la desnudez de los cuartos sea la presencia de una geometría elegante y sobria. Pero amo también, leemos, «los ángeles atroces pero arrodillados», criaturas de fe y obediencia, inexplicables e insólitos, pero al final capaces de caer de rodillas, como nosotros mismos, humanizados ellos por la rendición amorosa. La novela retorna, en seguida, a propósito de «Los amores de antes algo amarillentos», esto es: amo el amor, su linaje que el tiempo doblega pero que no pierden su noble belleza, por más que el ligero anacronismo de época, los haga «casi siempre absurdos y aterciopelados». Porque el amor fuera del presente exhibe su ropaje no sin énfasis, aunque preserva su ternura. Y amo, en fin, al lenguaje mismo, que le ha dado al amor la primera letra: «Y todas las palabras que empiezan por A / Aunque no digan / Ah...» Porque el lenguaje está imantado por su léxico más propio, que lo convierte en una perma-

nente declaración amorosa, aun si no lo proclama. Así, toda palabra que empieza por A remite al amor; y el lenguaje mismo, propone este poema, se sostiene en esa primera letra de asombro.

Pero no sólo remite el poema a sí mismo, como una historia del amor escrito en el lenguaje, sino que cada verso alude levemente a la tradición del discurso amoroso, a su geneaología como memoria verbal. El título anuncia la tradición poética de las albas: empieza el día con la primera letra y el primer verbo. «Las aguas amargas» sugiere una definición romántica, que traslada la tormenta interior al paisaje, hasta convertirlo en espacio de la subjetividad. «Las anguilas y las algas» evocan el simbolismo, su figuración sonora y precisa, a punto de hacerse alegórica. «Los árboles antiguos y las alimañas» parece un dictamen irónico del *flaneur,* el poeta que pasea la avenida entre voces contrarias. «Amo los armarios las agujas», en cambio, podría evocar un contraste dadaísta, aunque menos inocente y ya post-freudiano. «Las habitaciones amplias y sin almohadones» recuerda con su leve sonrisa el habla mundana de la poesía inglesa, entre Eliot y Auden, donde un río es problema de un ingeniero de puentes. En cambio, los «ángeles atroces» es un homenaje a los ángeles terribles de Rilke. Y esos amores «algo amarillentos» y «aterciopelados» provienen de algún capítulo de Proust, crepuscularmente aunque con el regusto de la heroicidad privada. Y, al final, el poema vuelve sobre sí mismo, anunciando su artificio como la forma de un arte de alusiones felices, reiteraciones lústrales, y placer del español.

Rubén Darío debe haber sido el poeta de nuestra lengua que más hizo con las vocales, a las que vio como un mapa del mundo. Las pronunció con deleite, como si fuesen las sílabas de la creación misma, y como si le dieran a las palabras la fuerza interna del Eros. Las palabras como los astros, se sostenían

unas a otras por ese poder de atracción, que las hacía rotar rescribiéndose e inscribiéndose unas y otras, unas en otras. En ese amanecer del español moderno se abre este maravilloso poema con su libertad celebratoria y gracia encantada.

AMO LOS ASTROS LOS AMANECERES

Las aguas amargas
Las anguilas y las algas
Los árboles antiguos y las alimañas
Amo los armarios y las agujas
Las habitaciones amplias y sin almohadones
Los ángeles atroces pero arrodillados
Los amores de antes algo amarillentos
Casi siempre absurdos y aterciopelados
Y todas las palabras que empiezan por A
Aunque no digan
Ah

De *Sin título*, 2000

Leopoldo María Panero
Pedro Gimferrer

Hay, lo dijo Hegel, almas bellas inconsistentes —que se deshacen como una nube en el aire— y almas sabiamente bellas, perfectamente bellas: ellas son Oscar Wilde y Gimferrer, que han sabido hacer de la belleza, como Mallarmé, una ciencia: «tiene el mar su mecánica como el amor sus símbolos». Y aquí la referencia al mar tiene como único referente al poema, que lo mismo que el mar es símbolo de la belleza.

«Soneto al soneto», como dijera Keats, *para sí* (Sartre) del poema.

Ahora bien, la vida no tiene nada que ver con el poema, y yo, lo mismo que Gimferrer, no creo en la poesía de la experiencia, en la poesía prosaica: creo que la rima y el metro sirven para diferenciar al poema de la vida.

Pero si se habla de la vida, no veo nada, estoy ciego como Borges, después de tragar veneno durante cuatro años, en el siniestro manicomio del Dr. Rafael Inglot, y de diez en el aun más macabro sanatorio de Mondragón.

Al otro lado de mi mirada los hombres se afanan no sé si como abejas o cerdos, buscando en vano el secreto de la vida, cuya clave sólo la muerte nos depara. Porque, hablando de Cristo y el Anticristo, como dijera Malraux, sólo la muerte convierte la vida en destino.

PEQUEÑO Y TRISTE PETIRROJO

Oscar Wilde llevaba
una gardenia en el pico.
Color gris, color malva en las piedras y el rostro,
más azul pedernal en los ojos, mas hiedra
en las uñas patricias, ebonita en las ingles de los faunos.
No salgáis al jardín: llueve, y las patas
de los leones arañan la tela metálica del zoo.
Isabel murió, y estaba pálida,
una noche como ésta.
Hay orden de llorar sobre el bramido estéril de los acantilados.
¿Un violín dormirá? ¿Unas camelias?
Y aquel pijama rosa en pie bajo la lluvia.

De *Arde el mar*. 1966

José Paulino Ayuso
León Felipe

Tal vez la primera llamada de atención del texto viene del carácter imperativo, tajante de los enunciados iniciales *¡De aquí no se va nadie!* ¿De dónde? ¿Por qué? ¿Quiénes no pueden marcharse? La energía o la ansiedad de este comienzo se abre y se transmite después en aparentes determinaciones que realmente no son tales. Porque «nadie» vale para el místico y el suicida. Y el aquí es un mundo concebido, una vez más, como escenario, que se percibe ahora lleno de agujeros por donde es posible escapar. Son dos construcciones tropológicas las que fijan ese ámbito de referencia del inicio del poema, ya que una equivale metonímicamente a dos modelos de seres humanos y la otra supone la metáfora del *theatrum mundi.* En cambio, el por qué es concreto, inmediato y señalado por el deíctico: «esta cabeza...» y falta el tiempo, inconcreto en su duración pero siempre presente: «mientras exista...»

El motivo central es la cabeza enorme y deforme del bufón, pintado por Velázquez y llamado «El Niño de Vallecas». Se trata, por tanto, de un poema acerca de una pintura, que salta el tiempo pasado y lo actualiza, que convierte la representación en realidad —suprema realidad del arte— y reacciona apasionada e imperativamente ante ella. Parece que en este arranque del texto hay sobre todo una sacudida emocional (que supone una contemplación conmovida), un estallido espontáneo del

sentido ético, una congoja que se manifiesta como impulso afectivo. Y además comienza a insinuarse una comunicación de doble sentido, entre el arte y la realidad humana, que va más allá de la simple representación: el arte es una realidad que trata de transformar la realidad con procedimientos artísticos.

De esta manera en el poema se desvela, de manera suficiente, la relación vinculante que León Felipe establece entre la justicia y la poesía, como manifestación, a la vez, de una conciencia del mal humano, del designio trágico de la existencia —aquí plásticamente visible en la deformación inmerecida, transida de una inocencia que el pincel de Velázquez ha pintado en la mirada y en la aureola de la figura— y de una concomitante exigencia de salvación meta-física, última, definitiva, mediante el esfuerzo humano en el tiempo. La poesía se basa en la metáfora —como quería la teoría de la vanguardia, a la que León Felipe se acerca tanto en este momento—. Pero es ahora una metáfora sustancial, constitutiva, real. Es la creación de un nuevo mundo por la palabra —plena de urgencia ética— a partir del mundo dañado, destruido por la injusticia sin nombre, cuyo horror asoma al rostro inocente y terrible del Niño de Vallecas.

Se va descubriendo así la significación del poema a partir de lo que más llama en él la atención. Y es que la voz imperativa y tajante formula una exigencia que es a la vez real y poética o que es real por ser poética. No es sólo un poema humano, o compasivo o moral (que saldría entonces de los límites de la autonomía y autosuficiencia del lenguaje poético de los años veinte). Es esto también, pero es además una verdadera poética, la poética leónfelipesca del esfuerzo humano, creador de humanidad.

Creo que además suena en las estrofas del poema el eco o recuerdo de la historia pasada (y en gran parte oculta) del poeta. León Felipe ha accedido ya a una comprensión del mun-

do y a una perspectiva poética que desarrollará de forma íntegra en *Drop a Star*. Pero en la reducción extrema del místico y del suicida pueden contenerse fases de su experiencia humana anterior, momentos de exaltación, recogimiento y entrega religiosa a la poesía (sus huellas permanecen en «Prologuillos» de *Versos y oraciones de caminante*, 1920) y momentos de abandono, desesperación en la cárcel o en las calles de Madrid, con riesgo verdadero de quitarse la vida (y ahí está el poema «Escuela»). Hay, pues, una llamada desde la experiencia humana propia, hecha ya experiencia poética y, finalmente, resumen de la humanidad, entre lo más elevado y lo más bajo. Al mencionar las tres personas gramaticales, «Tú y yo y todos...» supone esa dimensión personal, implica al lector como parte de la experiencia y de la historia e incluye los seres comunes de la tierra junto a los extraordinarios, los que parecen separarse de ese tronco por la excepcionalidad de su destino.

Ocurre además que, antes del poema, se incluye un dístico como epígrafe. Una cita que es autocita. Es una segunda clave de lectura, después de la primera, que es el título mismo. Pero son claves de distinto alcance. El título sitúa al lector ante el necesario referente del texto, con la mención relativa de «pie para...» El epígrafe nos invita a entender el significado total en un orden de superación de la realidad, según los tres objetos mencionados, en un grado creciente de valor y trascendencia, y de la implícita adjudicación del enunciado al mismo Don Quijote: «éste es el orden, Sancho». ¿El orden de qué? El orden verdadero del ser de las cosas que es el mismo orden de la dignidad humana: objeto práctico y vulgar, símbolo del valor y del poder, glorioso y mágico a la vez, resplandor que transfigura y reviste de divinidad. Trabajo, combate, gloria o empeño, esfuerzo, santidad. A este orden del ser responde la demanda poética, de él

brota el carácter imperativo de las frases y en él se resume la unidad del esfuerzo humano en la historia.

Bacía, yelmo, halo es un *leit motiv* en la obra de León Felipe, aunque no siempre figure expresamente. Es la referencia al núcleo de su poetizar como denuncia y demanda, como vinculación entre palabra encendida y vida apagada, como voz del dolor metafísico y exigencia de justicia universal. Y por ello, el dístico constituye una verdadera poética, la más escueta y resumida, cuyo primer desarrollo orgánico es este poema, comentario o pie para un cuadro. Mucho tiempo después recordaría el poeta el momento y las circunstancias de su nacimiento: en la Universidad de Cornel, Nueva York, donde estudiaba en 1926. Era la época de la poesía breve y de vanguardia. Y nació como un hai-kai. Luego observa su crecimiento y desarrollo hasta la última manifestación que llega, en parábola alucinada, a «La Gran Aventura», de *¡Oh, este viejo y roto violín!*. Ahí Don Quijote queda iluminado y revestido con el halo de la santidad que, para él, es sólo la manifestación sensible de la verdadera, profunda, plena y humilde humanidad. Su transfiguración es su revelación. *Bacía, yelmo, halo.* Desde 1929 hasta 1965. Treinta y cinco años... o cuatro siglos, como dice el mismo poema. Y el cansancio de una vida. Y la constancia de un dolor universal. Porque «con esta *joya*, con esta *mágica palanca* se construye el *Quijote* y tal vez un día se pueda levantar el mundo... Esto no es una metáfora verbal. Aquí no se juega con palabras. Es el hombre de carne y hueso el que está en juego. El que está ahora en el crisol» (*Rocinante*).

Pero en el origen verdadero de este último despliegue poético no está la figura «literaria» de Don Quijote, sino la persona de otro niño pobre, dañado por la vida y por la crueldad humana, Rubén, el jorobado vendedor de lotería en las calles de México, contrafigura real y distante de aquel Niño

de Vallecas. No sólo hay un paralelo entre ambas figuras y una semejante reacción de protesta. Hay una misma poética, es decir, la expresión de una sola teoría en relación con dos hechos separados y semejantes: la práctica quijotesca o el mecanismo enloquecido que es para León Felipe la poesía. Y lo que en 1929 se dice con el dístico, se enuncia en 1965 reflexivamente y en primera persona: «De todas las banderas poéticas que he visto en mi vida —y creo que las he visto todas— pasar por debajo de mi balcón, me he afiliado sólo a la de Don Quijote. Y sostengo que la mejor fórmula para componer un poema es la suya» («El zurrón de las piedras» en *¡Oh, este viejo y roto violín!*) De ahí surge una manifestación axiomatica («todos los jorobados del mundo son ángeles») y otro poema, primero con el que rompió el depresivo silencio de su vejez y que dio origen a todo el libro último.

Hay en el poema un verso que también será recurrente en otros momentos de la obra del poeta. Es aquel que dice: «se vuelve siempre». Lo encontramos en *Drop a Star* y, de nuevo, como réplica a esa aparición, en *Ganarás la luz*. De alguna manera está indicando la necesidad de una tarea histórica y la imposibilidad de escapar de la realidad mediante trucos de prestidigitación, a la vez que contrasta con la siguiente oración temporal: «hasta que un buen día (¡un buen día!)», límite y final de esa historia en que la injusticia y el dolor humano habrán sido vencidos. De una manera más humorística e intertextual dice lo mismo en su comentario a una estrofa del Arcipreste: el pasado (reino de la necesidad y de la carencia) ha quedado definitivamente abolido y esto se anuncia en la frase poética: «por dos cosas el hombre *trabajaba*».

Por otra parte, la forma se nos ofrece pobre. Escasa de recursos en su uso del lenguaje y de la imaginación. Desde el comienzo hasta el final el esfuerzo creador de León Felipe se oculta tras una palabra reiterada, de ritmo libre e insistente.

Métricamente, las medidas de los versos oscilan entre cuatro y trece sílabas, con preferencia por las siete, ocho y nueve sílabas. Es interesante notar en este mismo sentido la acentuación irregular de los endecasílabos. Las estrofas aumentan de extensión (uno, cuatro, diez y diez y seis versos) en la medida en que se hace más explícita la idea poética. De este modo hay un progreso semántico y estructural. Y las tres últimas se cierran con el mismo verso, aunque con una variante: *ni el místico ni el suicida / y el místico y el suicida.*

La falta de ritmo musical y la sobriedad imaginativa (apenas hay adjetivos) se compensan mediante la tensión lingüística que crean los paralelismos, repeticiones oracionales, anáforas, anadiplosis, polisíndeton, correlaciones y equivalencias semánticas: místico —alas de percalina— huida por arriba; suicida —agujero en la tarima— huida por abajo. Junto a esto la antítesis adquiere un relieve significativo por ser única y compuesta por términos semejantes: «De aquí no se va nadie» frente a «Entonces nos iremos todos». Y ahí interviene la ampliación e integración de los sujetos hasta formar una unidad diferenciada de la humanidad: «Tú y yo y Sancho y el Niño de Vallecas y el místico y el suicida». Semánticamente son significativas las relaciones que se establecen entre «entuerto» y «enigma» y de éstas con «cabeza rota»; y, a su vez, de ésta con «sienes» y «yelmo», como marca de realidad («esta cabeza») y de irrealidad («hasta que el yelmo...halo ya...»)

En el plano de la imaginación poética, creadora del texto y recreadora del motivo pictórico, es imposible comparar este poema con el dedicado por Vicente Aleixandre al mismo cuadro velazqueño: «A veces ser humano es difícil. Se nació casi al borde./ .../ Tiene su pelo mixto, cubriendo desigual la enorme masa, y luego, más despacio, la mano de quien aquí lo puso trazó lenta la frente,/ la inerte frente que sería

y no fuese,/ no era. Lo hizo despacio, como quien traza un mundo/ a oscuras, sin iluminación posible,/ piedra en espacios que nació sin vida/ para rodar eternamente yerta./.../ Si le miráis le veréis hoy ardiendo,/ como en húmeda luz, todo él envuelto/ en verdad, que es amor.../.../ Miradle, sí: salvadle. Él fía en el hombre.» Si hay una semejanza está en el impulso humano de la contemplación previa y en el mensaje de salvación que ambos contienen expresamente formulado. La diferencia aparece no sólo en el plano de la expresión, con distintos grados de representación lingüística del modelo, sino en el remedio propuesto: la mirada humana y humanizadora en Vicente Aleixandre y la exigencia desiderativa en León Felipe.

El caso es que este «Pie para el Niño de Vallecas» aún nos depara una última sorpresa, cuando lo contemplamos desde la perspectiva de la obra poética del autor. No es ya sólo importante su carácter de primer desarrollo orgánico de una idea poética central. Lo es también que, cuando se recoge y reproduce, en momentos posteriores, no cambia en su orden formal riguroso, ni admite variaciones significativas ni forma parte de otro texto en que se subsuma subordinadamente. Es siempre él idéntico a sí mismo, en *España (Oración)*, por ejemplo, y en *Ganarás la luz* (Libro VI), contra la práctica habitual de León Felipe, que considera todo texto provisional y pieza de un único discurso poético, en virtud del cual cambia y modifica los poemas anteriores en nuevos contextos y desarrollos.

Este poema nació ya con su forma definitiva (como otros de este libro). Aunque su significado puede adecuarse a las experiencias del tiempo. Y así, entre los dos polos originales —el poético verbal y el mítico del deseo— se abre un territorio intermedio, el de la experiencia histórica, en el que también se juntan y se integran los acontecimientos perso-

nales y las dimensiones colectivas y sociales. Por ello, el mismo poema puede ser comprendido y reinterpretado en una clave histórica y mediante un proceso de proyección e identificación que no está contenido en el texto primero y constituye la aplicación y el desarrollo hermenéutico propio del exilio: «Y he aquí que de repente puedo decir quién soy yo. Este Niño de Vallecas, pintado por Velázquez... soy yo. Y tú también. Y todos los españoles del mundo. Los que se quedaron en casa y los que salieron de aventura. Y para que no lo olvide nadie, ni se escape ninguno, ni se duerma ninguno detrás de la puerta, le puse hace tiempo este pie». (*Ganarás la luz*). Se ha completado ahora, de hecho, el alcance significativo del texto, como poema particular y como poética, al hacer explícitas en él las tres dimensiones que caracterizan la poesía de su autor: la particular, la histórica y la mítica. Y así regresamos de nuevo al comienzo: «De aquí no se va nadie». La primera llamada del texto viene de su carácter imperativo. Es una llamada abierta. Todavía.

PIE PARA EL NIÑO DE VALLECAS, DE VELÁZQUEZ

Bacía, yelmo, halo.
Éste es el orden Sancho.

De aquí no se va nadie.

Mientras esta cabeza rota
del Niño de Vallecas exista,
de aquí no se va nadie. Nadie.
Ni el místico ni el suicida.

Antes hay que deshacer este entuerto,
antes hay que resolver este enigma.
Y hay que resolverlo entre todos,
y hay que resolverlo sin cobardías,
sin huir
con unas alas de percalina
o haciendo un agujero
en la tarima.
De aquí no se va nadie. Nadie.
Ni el místico ni el suicida.

Y es inútil,
Inútil toda huida
(ni por abajo
ni por arriba).
Se vuelve siempre. Siempre.
Hasta que un buen día (¡un buen día!)
El yelmo de Mambrino
—halo ya, no yelmo ni bacía—
se acomode a las sienes de Sancho
y a las tuyas y a las mías
como pintiparado,
como hecho a la medida.
Entonces nos iremos Todos
por las bambalinas:
Tú y yo y Sancho y el niño de Vallecas
y el místico y el suicida.

De *Versos y oraciones de caminante. Libro segundo,* 1930

Rosa María Pereda

Marcos-Ricardo Barnatán

La elección de este poema responde a varios motivos, no tan biográficos como pudiera parecer. A la propuesta del editor, me pareció indispensable la presencia en esta antología de una muestra, de algún modo emblemática, de lo que fuera la estética, revolucionaria entonces, de los «novísimos», también llamados generación del 70 (Bousoño) o del 68 (Pereda y G. Moral), o «venecianos» (Paco Umbral y el Café Gijón).

En torno a Venecia, a esa ciudad de la nostalgia, esa geografía artificial, insalubre, moribunda, operística y bellísima que se descubría en las hermosas páginas de Ruskin, coincidieron poemas de Gimferrer, Carnero y Álvarez, al menos, además de Barnatán. Las piedras barrocas, los turbios canales, la artificiosidad de aquel espacio milagroso, ponían en bandeja la lectura, superficial y un poco despectiva, asustada, con que se nombró al grupo poético. Y sin embargo.

Escrito en el verano de 1967, «Oración en Venecia» formó parte de *Los pasos perdidos,* libro con el que Barnatán obtuvo ese mismo año el accesit del premio Adonais. Era el momento en el que se fraguaba la celebrada antología de Castellet de la que Barnatán no formó parte por su latinoamericanidad, aunque fuera uno de sus más activos impulsores. Y era el poema en el que lo común y lo diferente del poeta y su generación se muestran con toda su fuerza.

«Oración en Venecia» es un poema de tono elegíaco, donde la superposición de planos, las rupturas tanto rítmicas como lógicas, los cambios de perspectiva y la selección del léxico, consiguen una lectura desolada, acorde con el tema complejo del texto. Es un poema críptico, voluntariamente oscuro, en el sentido de que necesita esa mirada pausada y lúcida que exige la poesía. Y esa oscuridad resulta precisamente de los recursos estéticos y temáticos que fluyen en la mirada y la memoria del poeta.

Superposición de planos, cambios de perspectiva: la «oración» es un paseo por el diezmado y lluvioso gheto veneciano, donde el ojo y la memoria se suceden agolpados en un discurso suavemente automático. Es el fluir convergente de la mirada, la conciencia y la memoria, el que se reconstruye en el poema, que mira a esa segunda persona que es la divinidad, con lo que literalmente, se trata de una oración. Tercera persona, primera, segunda, marcan esas perspectivas en las que el poema responde fielmente al discurrir de las sensaciones y los pensamientos, según la enseñanza surrealista. Y según esa misma enseñanza, el verso, libre de todas las ataduras métricorítmicas, se alarga hasta el versículo bíblico, se encabalga, se rompe, se interrumpe, se duplica. Se rompen y se superponen los ritmos métricos, como ocurre en nuestra existencia de tiempos acelerados o calmas chichas, como pasa en la historia de los judíos, en la propia mirada y memoria del poeta... Y hay dolor en esa superposición de la lluvia veneciana y la eterna persecución del Pueblo: «el rebaño corre desde que existen los juncos». «Oíd, Señor, oíd la voz de los Justos, oíd la triste música / de la lluvia en Venecia, el tímido sollozo de los tuyos».

La coincidencia estética con su generación es indudable. La diferencia también, y no sólo temática: en este poema no sólo se dibujan marcas grupales, sino que se define una voz propia y singular.

Creo que, por todo esto, lo he elegido. Y también porque el poema me impresionó en el 68 o 69, recién publicado, cuando yo no conocía a Barnatán y no sabía que iba a ser mi marido, el padre de mi hijo.

ORACIÓN EN VENECIA

Múestrate benigno, Señor, por tu bondad, con Sión.

SALMOS 50, 20

Ascienden silenciosos vegetales,
mientras las fuentes van perdiendo su chorro.
Siempre ha sonado el zafarrancho,
el rebaño corre desde que existen los juncos.
Rompimos los ídolos, y los pedazos de barro cocido
nos persiguieron.
Hoy la lluvia sobre Venecia
es una cortina brumosa, balcón al canal y enredadera.
Las llamas de los candelabros tiemblan, es el viento
del odio que asusta a los candiles.
El mar es una lejanía que renace,
espectros de pájaros en el viento, es un ruido
que baja feroz, líquido y fétido.
Esta ventana es ojo de buey hacia el infierno,
en los mosaicos brilla la silueta del león alado,
mientras el trueno se encarama de las torres,
y el agua corre sucia bajo el puente del Gheto Nuevo.
Hay un murmullo transparente que llega escondido
desde las olvidadas piedras del Templo de Jerusalén:
Shemá Israel, Adonai Elojenu, Adonai Ejat.

Acaricio la tosquedad de los personajes
de bronce, y siento el calor oscuro de las lámparas.
En estas arcadas duermen, bajo cada columna late el alabastro,
y hay pájaros heridos sollozando entre las lápidas.
Ni sortilegio, ni hechizo, ni filigrana
sólo las velas escondidas tras los capiteles
y este mar de campanas y de mármoles devolviéndonos
el recuerdo de los inquisidores, el humo de los hornos
crematorios, paleta de remo roto y cisnes desplumados.

Aquí están, Señor, los mismos muros de piedra
aplastada, la misma caligrafía lenta decora el cedro
de todos estos oratorios que un día albergaron Tu presencia.
Hay soledad, y el silencio se ha adueñado de los templos,
nadie osa pronunciar palabra alguna, y las aguas del Jordán
se revuelven turbias, y los pastores abandonan sus manadas.
No hubo rayo de luz en el delirio,
el crepúsculo con sus tentáculos sombríos fue ahogando,
poco a poco, todos los cuellos indefensos.

Las llagas subsisten en el rostro de estos hombres
que me miran mansamente, casi sin verme.
Adivino en sus ojos azules las horas de terror,
la huida por los campos arrasados,
y aquellas terribles sombras delatoras
corriendo al son de sirenas por las calles.

Todas esas sonrisas tienen pesadillas,
debajo de la bruma húmeda hay un recuerdo,
animales dudosos, pluma y pez ciego enloqueciendo.

Oíd, Señor, oíd la voz de los Justos, oíd la triste música
de la lluvia en Venecia, el tímido sollozo de los tuyos.

De *Los pasos perdidos,* 1968

Miguel Ángel Pérez Priego
Antonio Machado

Recuerdo siempre en mi casa un libro de poesía, de pastas duras y azuladas, deshilachado por el lomo, con un sello del Patronato de Misiones Pedagógicas en sus primeras páginas. Era un libro que mi padre había leído a los chicos de la escuela. Se trataba de las *Poesías completas* de Antonio Machado, editadas por Espasa Calpe en 1928. Uno de los primeros poemas del libro era el titulado «Recuerdo infantil».

Este poema de las *Soledades* machadianas fue tal vez uno de los primeros que yo leí en mi adolescencia y que he releído en aquel libro hasta saberlo de memoria. Siempre me ha conmovido, he sentido con él una particular emoción. Creo además que es un poema que sintetiza bien toda la poética machadiana. Un poema en que ha sido trascendida la simple ensoñación nostálgica y la pura anécdota del recuerdo infantil ha sido abolida. En él ha logrado Machado que aquel recuerdo, emoción en el tiempo, haya podido proyectarse cordialmente en otros, se haya transformado en un universal del sentimiento.

Quizá por todo eso el poema siempre me traslada a la escuela de mi padre, uno de aquellos maestros que la pedagogía institucionista formó para enviar al campo, con el fin de que el campo no enviara «sus caciques e intrigantes a las cumbres del poder». Pero aquella escuela duró poco, acabaron con ella las denuncias y represalias. Por eso la escuela que en realidad

yo he visto no es aquella laboriosa y soleada, de quienes soñaban un nuevo porvenir de España, sino la escuela parda y fría de posguerra a la que desterraron a mi padre. Una escuela sombría, como la que tristemente evoca Machado en su poema, presidida también por la sombra fratricida de Caín.

RECUERDO INFANTIL

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de lluvia tras los cristales.

Es la clase. En un cartel
se representa a Caín
fugitivo, y muerto Abel,
junto a una mancha carmín.

Con timbre sonoro y hueco
truena el maestro, un anciano
mal vestido, enjuto y seco,
que lleva un libro en la mano.

Y todo un coro infantil
va cantando la lección;
mil veces ciento, cien mil,
mil veces mil, un millón.

Una tarde parda y fría
de invierno. Los colegiales
estudian. Monotonía
de la lluvia en los cristales.

De *Soledades*, 1903

Cristina Peri Rossi
Juana de Ibarbourou

La poesía de mujeres ha sido, muchas veces, transgresora, escandalosa, lúdica y maldita, desde Safo, la matriarca, hasta nuestros días, con Alejandra Pizarnik o yo misma. Cada poeta funda su tradición, dijo Octavio Paz, y en mi tradición este poema es un origen, una raíz. La poesía modernista en Uruguay (donde nació Juana de Ibarbourou) tuvo grandes voces femeninas, todas transgresoras: el erotismo velado de Delmira Agustini, por ejemplo, que murió asesinada por su esposo, o sea, víctima de la violencia de género. Juana gozaba, sin embargo, de la aprobación masculina, quizás por su extraordinaria belleza: tuvo el apoyo de Juan Ramón Jiménez, fue bautizada «Juana de América» y propuesta por él como candidata al Nobel.

Este poema me asombra desde el título, por la concepción de una identidad femenina burlona, desafiante, orgullosa, nada convencional. El mito del barquero de los Infiernos, Caronte, presente en la literatura y en la pintura desde antiguo (habría que recordar, por ejemplo, los siete cuadros pintados en serie por Böcklin con el título «La isla de los muertos) y el viaje de las almas al Infierno es tratado con absoluta falta de solemnidad, de manera lúdica, burlona, juguetona, irrespetuosa: rebelde. Esa rebeldía es a los papeles tradicionales adjudicados por la cultura y el orden patriarcal

(«siniestro patriarca», llama a Caronte), frente al cual ella se siente libre y «salvaje». La fuerza de ese adjetivo es importante, porque se trata, justamente, de las almas de los muertos que imploran, son sumisas. El escándalo es la transgresión, es el desafío, es la irrupción de lo femenino, vivo, carnal, sensual y erótico en medio de la muerte. Otra vez Eros y Tanatos, pero aquí, Eros, es una mujer poeta que asume toda la fuerza de su voz y de su pasión, de su desacato.

REBELDE

Caronte: yo seré un escándalo en tu barca.
Mientras las otras sombras recen, giman o lloren,
y bajo tus miradas de siniestro patriarca
las tímidas y tristes, en bajo acento, oren,

yo iré como una alondra cantando por el río
y llevaré a tu barca mi perfume salvaje,
e irradiaré en las ondas del arroyo sombrío
como una azul linterna que alumbrara en el viaje.

Por más que tú no quieras, por más guiños siniestros
que me hagan tus dos ojos, en el temor maestros,
Caronte, yo en tu barca seré como un escándalo.

Y extenuada de sombra, de valor y de frío,
cuando quieras dejarme a la orilla del río
me bajarán tus brazos cual conquista de vándalo.

De *Las lenguas de diamante,* 1950

Osvaldo Picardo
Leopoldo Lugones

Sentado, ahora, frente a una ventana que da al mar, releo este poema que me ha acompañado muchas veces en los tiempos difíciles de la Argentina. En los momentos desesperados de la historia, el regreso a los clásicos supone un refugio en el que aún el mundo y la vida son soportables. En él, sólo sobreviven las «ficciones» de la poesía que ha sabido crear el hombre de todos los tiempos. El resto aparece angustiosamente pasajero y fugaz. Bacon en su *Advancement of Learning* ha develado, a su manera, esto mismo: «Puesto que ni el trabajo ni la vida del hombre pueden llegar a alcanzar la perfección del conocimiento, es el saber de la tradición lo que inspira la satisfacción de la continuidad y el progreso». El saber de la tradición que ambiciono, es principalmente un «sabor» y, como tal, se produce y alimenta sólo a lo largo del tiempo paciente del paladar que nos regresa, una y otra vez, a la mesa de los Otros. De ahí que pueda afirmar que mi primer almuerzo, por lo tanto, con Lugones, se lo debo a mi oscuro paso por el colegio secundario. A esa literatura de programas arduos y hasta enojosos que, sin embargo, eran la puerta de entrada al mundo de las lecturas todavía no hechas: un mundo rudimentario y cambiante, discutible y reconstruido miles de veces, donde la memoria, apenas, nos sostenía sobre algunas palabras e imágenes emocionadas, o

sobre un puñado de plagios del adolescente deslumbrado. Ahí, en medio de la infinita biblioteca, estaba lo que aún no se había leído. Uno de aquellos textos obligatorios era el de Leopoldo Lugones modernista, amigo de Rubén Darío y del presidente Roca, el poeta cordobés que había sido satirizado por los vanguardistas en la revista «Martín Fierro», el que creyó en «la hora de la espada», el mismo que en un hotel de paso se envenenara con cianuro y, luego, el otro, que fuera rescatado por Borges en una magistral confesión que consta para siempre, en su libro *El hacedor:* «Mi vanidad y mi nostalgia —escribe— han armado una escena imposible. Así será (me digo) pero mañana yo también habré muerto y se confundirán nuestros tiempos y la cronología se perderá en un orbe de símbolos y de algún modo será justo afirmar que yo le he traído este libro y que usted lo ha aceptado».

Para bien o para mal, como en la «escena» borgeana, la historia de los escritores pronto se convierte en la historia de sus escrituras, un intercambio provechoso en el que se concilia lo recuperado del pasado y lo renovado del presente. Podríamos preguntarnos, sin extraviarnos en el detalle de las comparaciones, cuánto Lugones hay en Borges o, dando vuelta las cronologías, cuánto Borges hay en Lugones. La pregunta requiere imaginar una lectura inabarcable y un texto incompleto que ambos coincidieron en escribir. Dicha imagen excluye de por sí, la dialéctica entre tradición y ruptura, o como tantas veces se ha dicho, de una *vanguardia* que se hace *guardia* y *guarida* en busca de su propio museo.

Aquel estudiante del colegio secundario, del que heredé estos versos, pudo conjugar, torpemente, los cuartetos de las *Olas Grises* con ese soneto de Borges: «la lluvia es una cosa / que sin duda ocurre en el pasado». O, entre muchas otras resonancias, con un poema de Rául González Tuñón de 1935, que comienza: «Entonces comprendimos que la lluvia tam-

bién era hermosa». Una rara química da cuenta no sólo de los mundos posibles de la poesía argentina, sino principalmente de su existencia real y contradictoria. Así, la lluvia y ese agregado del color gris, que Verlaine propuso en su «Arieta III» y en su «Arte Poética» y que luego rescatara el modernismo, me comenzaron a pertenecer, gracias a la sentimentalidad melancólica del tango. Asociación imperdonable frente a Lugones que rezongaba contra «ese reptil del lupanar, tan injustamente llamado argentino en los momentos de su boga desvergonzada». Sin embargo, basta recordar a Cátulo Castillo, que supo evocar esos aires tristes con la inefable *María:* «...Eras como la calle de la melancolía / que llovía... llovía sobre mi corazón... / Un otoño te trajo, tu nombre era María, / y nunca supe nada de tu rumbo infeliz, / si eras como el paisaje de la melancolía / que llovía, llovía, sobre la calle gris».

Los caprichos de mi memoria desprejuiciada me han hecho jugar con las felices coincidencias de la tradición argentina, pero no me han alejado del tema: la tristeza lírica y el malestar de la época. El poema elegido pertenece al *Libro de los Paisajes,* publicado en 1917 y escrito en su mayor parte, en su solar natal de las sierras de Córdoba. Unos años antes, había estado en Francia donde presagió que «el fuego bélico de la región balcánica» podía desencadenar la Primera Guerra Mundial. Tras regresar brevemente a Buenos Aires y dictar las conferencias famosas sobre *El Martín Fierro,* un 31 de julio de 1913 decide abandonar el país para siempre. En París, lo halló la guerra que él mismo había anunciado. Otra vez de regreso a la Argentina, proclamó con grandilocuencia que «los dioses no han muerto y han de volver»... Una verdadera tela de araña comenzaba a envolverlo entre exilios voluntarios y beligerancias extremas. No obstante, Córdoba y el paisaje reencontrado en ese breve lapso de la escritura poé-

tica, se volvieron un refugio contra la historia. El *Libro de los paisajes* consolida una estética de la descripción elemental, una poesía de la mirada que construye una nueva espacialidad interior para la venidera poesía argentina. No exenta de ternura y de estoica calma, la interioridad lugoniana se diferencia del intimismo romántico o del simbolista. En él se busca ocultar, pudorosamente, el yo lírico, y, en su lugar, los pájaros, las flores, los relatos y la realidad del lenguaje pasan a dominar la emoción del poema.

Las *Olas Grises* es el viejo serventesio hecho con tan pocas palabras que contradice la definición irónica de Caillet-Bois sobre un Lugones «poeta del diccionario», pero confirma un arte poética que este último no dudaba en aconsejar: «mucho espíritu en poca materia / Eso es todo cuanto hay que hacer». Desplazamiento rítmico, repeticiones, encabalgamiento, rima cruzada y cortes respiratorios del verso construyen un espejo musical donde la razón del título se vuelve forma significante, imagen entera y profunda. Una vez más, el poema oficia como develador y desenfunda la escondida presencia de un eterno momento, «el punto —según Dante— en el que todos los tiempos están presentes». La primera imagen de la lluvia en el mar habla de una disolución del agua en el agua. Junto a las orillas, la experiencia del mar, cuando llueve persistentemente, adquiere, con un murmullo lento, la dimensión de una totalidad en que se resume la existencia misma. El elemento, con resonancias presocráticas que Lugones conocía de sus lecturas y estudios helénicos, ha perdido sú capacidad fecundante y duerme el sueño pesado de la arena. No ha caído en la tierra y parece haber interrumpido su ciclo cósmico, el que renueva y da la vida. ¿Cómo no contagiarse de la sensación de estar muriendo, de irse disolviendo en la triste y larga duración del día? Mar y lluvia, muerte y vida son, entonces, palpitaciones iguales en

esa experiencia de los límites. La comprensión es un descubrimiento, calmo y sosegado. Llega sin sobresaltos y transforma la tristeza en deseo de continuidad.

Tristitia o tristeza viene de tétrico, un estar abismado en la oscuridad y la negrura, o mejor dicho, en el remoto gris de resonancias rubendarianas. La tristeza tiene sus costados adosados al mar, como una isla ensimismada. Los resortes de la memoria se disparan y, como si ya todo hubiera consumado, aparece el rescoldo de haber entendido el misterio de los límites. Estar triste no es sino una vanidad que conlleva la pérdida, aunque la misma no se sepa en qué consiste. En el *Cuento del clérigo,* Chaucer la describe. Más tarde, Matthew Green, alrededor de 1730, usará el nombre *spleen,* para referirse a lo mismo que un siglo después preocuparía a Baudelaire. Los románticos con su *mal du siècle,* o Verlaine y Darío no dejarán de hablar sobre esta emoción esencialmente lírica. Aldous Huxley en su artículo sobre la *Acedía,* ha sabido explicar esta gris compañía del hombre: «El *mal du siècle* —dice— era un mal inevitable; de hecho, podemos presumir con cierto orgullo que tenemos derecho a nuestra tristeza. Para nosotros no es un pecado o un padecimiento de hipocondríacos; es un estado mental que el destino nos ha impuesto».

Dije al principio que estaba sentado frente a una ventana que da al mar. Es cierto, tanto como que en este preciso momento, ha comenzado a llover... «y uno quisiera, sin embargo, que no acabara nunca...».

OLAS GRISES

Llueve en el mar con un murmullo lento.
La brisa gime tanto, que da pena.
El día es largo y triste. El elemento
duerme el sueño pesado de la arena.

Llueve. La lluvia lánguida trasciende
su olor de flor helada y desabrida.
El día es largo y triste. Uno comprende
que la muerte es así... que así es la vida.

Sigue lloviendo. El día es triste y largo.
En el remoto gris se abisma el ser.
Llueve... y uno quisiera, sin embargo,
que no acabara nunca de llover.

De *El libro de los paisajes,* 1917

Carlos Piera
Anónimo

Elijo este poema, desde luego, porque me parece admirable y me resulta conmovedor. También para recordar todo un estilo de poesía que tendemos a pasar por alto cuando hacemos recuentos y que en otros países y otros medios tal vez no se olvidara. Por último, porque esta poesía «de tipo tradicional» juega con la escasez de recursos y, en consecuencia, representa a menudo lo que la lengua en que está dicha parece producir casi por sí sola. No le encuentro otro defecto que ese «ausentarse», verbo ligeramente rebuscado. Está recogido así en Brenan (*The literature of the Spanish people*) y lo cito según Reckert (*Más allá de las neblinas de noviembre*).

Hace tiempo escribió Carlos Otero un artículo («Las sílabas de la poesía», en *Letras I*) donde exponía con lucidez las consecuencias negativas que tenía para la poesía el que fuera tan polisilábico el castellano: necesitamos más espacio que, por ejemplo, el inglés para decir las mismas cosas y eso disminuye la intensidad poética. Pero, en este como en otros terrenos, no hay defectos sin contrapartida. La nuestra es el modo como, a cambio, podemos hacer que algo vaya tomando cuerpo muy lentamente, en una especie de *suspense* estético. Nuestra lengua puede hacer cosas prodigiosas con lo enteramente previsible y, por tanto, está dotada para la pobreza, la humildad y la sencillez. Sólo la extraordinaria ni-

tidez de sus vocales pone en esas sílabas, desplegándose hasta ser palabra, un atisbo de esplendor, que es más bien la constancia de que algo está limpio y en su sitio, como la loza de Zurbarán.

Lo esencial de este poema, además de estas cualidades potencialmente destacadas en los de su género y que tan bien se avienen con la yuxtaposición y el paralelismo, es la sencillísima inversión del cuarto verso en el último: «el río» primero antes, luego después del verbo. Una posibilidad que ofrece la sintaxis del español y que aquí, por cuanto expone la modesta totalidad de las dos opciones, acaba subrayando, como ya preveíamos que fuera a hacerlo, lo completo del desolado mal de ausencia.

«Con sólo irte has anulado tanto»: sólo con esto tanto, tan absolutamente.

ANÓNIMO

Desde que te ausentastes,
sol de los soles,
ni los pájaros cantan,
ni el río corre.
¡Ay amor mío!
Ni los pájaros cantan
ni corre el río.

Benjamín Prado
Federico García Lorca

Todos los poetas sueñan con convertirse en un monstruo. A algunos les gustaría formarlo con la cabeza de Paul Valéry, las manos de Rafael Alberti, un ojo de Pessoa y otro de William Blake y las orejas de Gerardo Diego. Algunos preferirían las manos de Louis Aragon y los ojos de Paul Eluard y a otros les gustaría conservar media cabeza de Valéry y añadirle otra media de Eliot o Anna Ajmátova, incorporarle la lengua de Oscar Wilde y los dientes de Miguel Hernández, cambiar el ojo de Blake por uno de Octavio Paz y las orejas de Diego por una de Antonio Machado y otra de Paul Celan. Si cuando le preguntan a un poeta cuál es su autor favorito les da un único nombre, o les está mintiendo o es un incompetente, puesto que el propio Eliot no se equivocaba cuando dijo que la primera obligación de un autor honrado es intentar conseguir en cada poema un resumen de toda la poesía en general. No olviden que, de alguna forma, cada uno de nuestros monstruos es, también, todos los monstruos: en la oreja de Machado —que oía lo que hay a nuestro alrededor, incluso lo más diminuto— está volcada la de Rubén Darío y en la de Celan —que oía lo invisible— están las de Rilke y Osip Mandelstam; en las manos artesanales de Rafael Alberti hay un dedo de Garcilaso, otro de Góngora, otro de Quevedo, otro de Fray Luis de León, otro de Gus-

tavo Adolfo Bécquer...; dentro del ojo de Octavio Paz dan vueltas, igual que peces en un acuario, André Breton, el maestro Bashó y Xavier Villaurrutia, los autores anónimos del *Bhagavad-Gita* y el *Poema de Gilgamesh.*

En lo que a mí se refiere, la poesía que me gusta está hecha de una suma de Federico García Lorca y W.H.Auden, de Neruda y Ajmátova, de Robert Lowell y Luis Cernuda. ¿Sólo eso? Naturalmente que no, habría que añadir a todos los autores que he citado al principio y a Ovidio, Lope de Vega, San Juan de la Cruz y Catulo. Y a Shakespeare, desde luego. También al último Juan Ramón Jiménez y un buen tanto por ciento de Pedro Salinas. Y a Elisabeth Bishop, Kavafis, ciertos poemas de Pavese. Y a Borges, Wallace Stevens, Huidobro, Marina Tsvietáieva... Mejor ni intentarlo. Uno no puede responder a algo de lo que no sabe nada, por mucho que lo sepa casi todo, por mucho que cada libro sea un hueso concreto de ese animal abstracto de mil cabezas al que llamamos tradición. Por eso es tan difícil responder a este tipo de preguntas: ¿Cuál es su libro favorito? Si se declarase un incendio en su biblioteca, ¿qué volumen salvaría, antes que ningún otro, de las llamas?

Sospecho que el mejor modo de contestar a algo que no tiene una respuesta clara es por aproximación y que, puestos en el aprieto de elegir un libro, un poema dentro de ese libro y a un autor entre tantos posibles, lo mejor será quedarte con una obra que tenga todo lo que te gusta o te impresiona y así, en algún sentido, represente y simbolice a todas las demás. *¿Poeta en Nueva York,* de Lorca, podría ser mi libro favorito? Sí, es uno de los que podría, junto con *Life studies* de Lowell, el *Réquiem* de Ajmátova o *Another time* de Auden, porque eso es lo que sucede con los grandes libros: es imposible escoger, pero también lo es equivocarse. ¿Sin *Poeta en Nueva York* yo no sería exactamente yo? No, de eso no hay duda. ¿Salvaría

Poeta en Nueva York de un incendio? Desde luego. Entonces, a la vista de esas tres respuestas, digamos que, por esta vez, me quedo, para empezar, con *Poeta en Nueva York.*

Lorca escribió los poemas de su obra maestra entre 1929 y 1930, durante un viaje a Nueva York, donde estudió inglés —creo que con poco provecho— en la Columbia University y adonde había ido por varias razones, en parte por decisión de su familia, que quería alejarle de una existencia que consideraba disipada, y en parte para romper una relación amorosa llena de pasión y de abismos con el escultor Emilio Aladrén, un noviazgo que lo había dejado, según se puede leer en algunas cartas suyas de la época, «cargado de cadenas», lleno de amargura y sumido «en una de las crisis más ondas de mi vida». Al principio, nada más llegar a puerto después de un viaje oceánico en el trasatlántico Olympic, gemelo del Titanic, a Lorca le encantó Nueva York y la describe, en diferentes cartas a sus padres, como «la ciudad más atrevida y más moderna del mundo», un lugar «alegrísimo y acogedor» y «un espectáculo único en la Tierra». Sin embargo, por una parte algunos acontecimientos personales como su creciente aislamiento tras la marcha de algunos amigos y la humillación continua sufrida por el trato que le daba la mayor parte de los estudiantes de Columbia, que le consideraban, lo sabemos por algunas declaraciones posteriores, inoportuno y engreído; y por otra parte la quiebra de la Bolsa neoyorkina del 29 y el efecto devastador que ese desastre tuvo para el optimismo norteamericano, le hicieron cambiar de opinión y la ciudad pasó a ser, según sus propias palabras, «algo terrible, algo monstruoso, Nueva York es la gran mentira del mundo, Nueva York es el Senegal con máquinas». Esa segunda Nueva York es la metrópoli oscura y despiadada, ejemplo máximo del capitalismo más feroz, de la que habla su libro o, al menos, el decorado en el que Lorca situó los poemas de su obra capital.

Poeta en Nueva York es un libro sobre la soledad, el deseo, el abandono, sobre el miedo a la vida y a la muerte, un libro contra la discriminación racial y sexual, una reflexión sobre el poder, una denuncia de la injusticia y la explotación de los débiles. Cualquier intento de explicar *Poeta en Nueve York* limitándose a una o varias de esas cosas y olvidando las demás, es un intento inútil y deshonesto, similar al de quienes quieren reducir a San Juan de la Cruz nada más que a un poeta místico o nada más que a un poeta erótico.

En los versos afilados de Lorca, más sensoriales que teóricos, cercanos sin duda al surrealismo pero que tienen que ver tanto con André Breton como los poemas del *Romancero gitano* con los romances históricos del Duque de Rivas, es decir, al mismo tiempo mucho y nada que ver, encontramos «el corazón que tiembla arrinconado como un caballito de mar»; vemos cómo «en los montones de azafrán los chicos machacaban pequeñas ardillas» y entendemos que «debajo de las multiplicaciones hay una gota de sangre de pato» y que «de la esfinge a la caja de caudales hay un hilo tenso que atraviesa el corazón de todos los niños pobres». Y la fuerza de esas imágenes tan llenas de sentido, tantas veces imitadas y tan pocas igualadas, convierte los poemas de la obra maestra de Lorca en cebos irresistibles, pequeños anzuelos que se clavan de forma irremediable en quien lee. *Poeta en Nueva York* es igual que un río caudaloso e interminable; es un montón de agua en movimiento, sin principio ni fin, profunda y brillante en la superficie hasta un límite cegador. También es, lo mismo que el resto de la obra de Lorca, un agua peligrosa de beber, que sirve más para ser admirada que para calmar la sed, un sitio por el que se necesita haber pasado pero en el que resulta peligroso quedarse, porque García Lorca admite devotos, pero no discípulos. La fascinación que ha causado en el mundo entero esta obra es tan grande que uno se la encuentra, a menudo, en los sitios más insospecha-

dos: lees una biografía de Marina Tsvietáieva y descubres que la autora de *Carta de año nuevo* estaba traduciendo *Poeta en Nueva York* al ruso cuando la aviación alemana comenzó a bombardear Moscú, en 1941; abres el libro del dramaturgo y narrador norteamericano Sam Shephard titulado *Cruzando el paraíso* y te enteras de que el autor de *Crónicas de motel* celebró el entierro de su padre leyendo poemas del libro de Lorca durante su funeral. En definitiva, el libro de Lorca es uno de esos episodios de la poesía contemporánea por el que resulta imprescindible pasar, una cifra sin la cual la ecuación de la literatura del siglo XX no se puede resolver.

Sólo falta elegir un poema entre todos los de *Poeta en Nueva York* y eso resulta mucho más sencillo: desde la primera vez que leí la obra hubo un poema que me deslumbró por encima de todos, «El niño Stanton». En lo que respecta a las razones externas del poema, se sabe que Lorca empezó a ver ese poema en agosto de 1929, cuando el calor de la ciudad le obligó a pasar unos días en el campo, como el propio Federico cuenta en su famosa conferencia-recital que sirvió de presentación de *Poeta en Nueva York:* «Llega el mes de agosto y con el calor, estilo ecijano, que asola a Nueva York, tengo que marchar al campo. Lago verde, paisaje de abetos. De pronto, en el bosque, una rueca abandonada. Vivo en casa de unos campesinos. Una niña, Mary, que come miel de arce, y un niño, Stanton, que toca un arpa judía, me acompañan y me enseñan con paciencia la lista de los presidentes de Norteamérica. Cuando llegamos al gran Lincoln saludan militarmente. El padre del niño Stanton tiene cuatro caballos ciegos que compró en la aldea de Eden Mills. La madre está casi siempre con fiebre. (...) En aquel ambiente, naturalmente, mi poesía tomó el tono del bosque. (...) Pero un día la pequeña Mary se cayó a un pozo y la sacaron ahogada. No está bien que yo diga aquí el profundo dolor, la desesperación auténtica que yo

tuve ese día». La inocencia y la muerte, quizá esos sean los dos polos entre los que oscilan los versos dulces y amargos de «El niño Stanton», por eso creo que es interesante haber oído una vez más las explicaciones que Lorca dio acerca de ese momento de su vida en que empezaría a pensar escribir este poema del que se conocen tres manuscritos, uno de los cuales está fechado el 5 de enero de 1930, es decir, que Lorca trabajó en ese texto al menos unos cinco meses, lo señalo para los que aún creen que *Poeta en Nueva York* es un libro escrito a fogonazos, cercano a la escritura automática.

Por su parte de dentro y al margen de la anécdota personal que lo propiciara, «El niño Stanton» es un poema sobre la batalla entre la inocencia y la corrupción, ese «agrio cáncer mudo que quiere acostarse contigo», que quiere «salpicar de lodo las pupilas de los que navegan» y pone «sobre los ataúdes / helados arbolitos de ácico bórico». Pero Lorca, cuyos poemas están llenos de transparencias, dobles fondos y asociaciones, no sólo habla de la corrupción de la infancia o de la pureza en lo que se refiere a los niños, también se inmiscuye en el asunto de su poema y parece estar hablando de sí mismo cuando asegura saber muy bien «lo que esperan los que por la calle / nos oprimen de pronto las yemas de los dedos». El oscuro Lorca que suele esconderse tras ese otro Lorca que casi todos los que le conocieron recuerdan, ese muchacho jovial y un poco gamberro al que nunca le faltaba una sonrisa en los labios, admite una evidencia terrible en este poema, una evidencia que explica, con todos los matices que se quieran, su propio asesinato en 1936: «es verdad que la gente / quiere echar las palomas a las alcantarillas».

Lo que dice y lo que significa «El niño Stanton» sumado a su feroz belleza formal, a la fuerza inexplicable pero inolvidable de sus imágenes, lo convirtieron, desde el primer día en lo que leí, cuando tenía 19 años, en uno de mis poemas favoritos. No hay nada que me guste más que él. Igual sí, pero más no.

EL NIÑO STANTON

Do you like me?
Yes, and you?
Yes, yes

Cuando me quedo solo
me quedan todavía tus diez años
los tres caballos ciegos,
tus quince rostros con el rostro de la pedrada
y las fiebres pequeñas heladas sobre las hojas del maíz.
Stanton. Hijo mío. Stanton.
A las doce de la noche el cáncer salía por los pasillos
y hablaba con los caracoles vacíos de los documentos.
El vivísimo cáncer lleno de nubes y termómetros
con su casto afán de manzana para que lo piquen los ruiseñores.
En la casa donde hay un cáncer
se quiebran las blancas paredes en el delirio de la astronomía
y por los establos más pequeños y en las cruces de los bosques
brilla por muchos años el fulgor de la quemadura.
Mi dolor sangraba por las tardes
cuando tus ojos eran dos muros,
cuando tus manos eran dos países
y mi cuerpo rumor de hierba.
Mi agonía buscaba su traje,
polvorienta, mordida por los perros,
y tu la acompañaste sin temblar

hasta la puerta del agua oscura.
¡Oh mi Stanton, idiota y bello entre los pequeños animalitos,
con tu madre fracturada por los herreros de las aldeas,
con un hermano bajo los arcos,
otro comido por los hormigueros,
y el cáncer sin alambradas latiendo por las habitaciones!
Hay nodrizas que dan a los niños
ríos de musgo y amargura de pie
y algunas negras suben a los pisos para repartir filtro de rata.
Porque es verdad que la gente
quiere echar las palomas a las alcantarillas
y yo sé lo que esperan los que por la calle
nos oprimen de pronto las yemas de los dedos.

Tu ignorancia es un monte de leones, Stanton.
El día que el cáncer te dio una paliza
y te escupió en el dormitorio donde murieron los huéspedes
en la epidemia
y abrió su quebrada rosa de vidrios secos y manos blandas
para salpicar de lodo las pupilas de los que navegan,
tú buscaste en la hierba mi agonía,
mi agonía con flores de terror,
mientras que el agrio cáncer mudo que quiere acostarse
contigo
pulverizaba rojos paisajes por las sábanas de amargura
y ponía sobre los ataúdes
helados arbolitos de ácido bórico.
Stanton, vete al bosque con tus arpas judías,
vete para aprender celestiales palabras
que duermen en los troncos, en nubes, en tortugas,
en los perros dormidos, en el plomo, en el viento,
en lirios que no duermen, en aguas que no copian,
para que aprendas, hijo, lo que tu pueblo olvida.

Cuando empiece el tumulto de la guerra
dejaré un pedazo de queso para tu perro en la oficina.
Tus diez años serán las hojas
que vuelan en los trajes de los muertos.
Diez rosas de azufre débil
en el hombro de mi madrugada.
Y yo, Stanton, yo solo, en olvido,
con tus caras marchitas sobre mi boca,
iré penetrando a voces las verdes estatuas de la Malaria.

De *Poeta en Nueva York*, 1940

Antonio Prieto
Luis Cernuda

En mi elección de este poema concurren unas circunstancias personales a las que acudo por aquello del mito del eterno retorno. Era un verano ya demasiado lejano en el que, con mis soledades, preparaba mis temas de oposiciones a cátedra universitaria. El tema o lección era «La poesía de Góngora». Naturalmente señalaba la controversia y oposición del poeta cordobés con Francisco de Quevedo. Con cierta emotividad lírica, tras las necesarias y frías citas eruditas, concluía mi lección con el final de Góngora en Córdoba, expulsado de su casa madrileña por la enemistad de Quevedo, del que recordaba poemas «crueles» como «Este que, en negra tumba, rodeado» o «Esta magra y famélica figura». Y me pareció que, para cerrar, marcando el renacer, sería oportuno el poema «Góngora» de Luis Cernuda que aquí se reproduce.

Pero estos versos del poeta sevillano me interesaron tanto que, más atendidos, los llevé también a mi lección sobre «Cernuda y la llamada "Generación del 27"». Yo advertía en este «Góngora» cernudiano una detención en el poeta cordobés muy distinta a las declaradas por Guillén, Gerardo Diego o Dámaso. Advertía una relación con poemas muy breves de *Un río, un amor,* como «Destierro», donde Cernuda dice: «Todos acaso duermen / mientras él lleva su destino a solas». ¿Quién era ese *él,* ese pronombre que se oponía a *todos*? So-

bre un río de olvido, rescatado al fin, ese *él* podría ser Góngora, o podría ser el mismo Cernuda que acudiría a Garcilaso, a la belleza consoladora de la fusión mítica, a la liberación del surrealismo o a los ecos de Bécquer y Juan Ramón para ser más *él,* más opuesto a ese *todos* contra el que caminaría, «harto de fatigar sus esperanzas» y de entender los amores prohibidos. Me quedaba así con un Cernuda fuera del acomodaticio empadronamiento en una generación. Se salía de ella, al igual que la individualidad de Unamuno o Baroja se escapaban de esa «generación del 98» que se inventó Azorín. Porque entendía, sigo entendiendo, que ningún gran autor es una acomodaticia generación sino algo más grande: un mundo propio, rabiosamente individual, que necesita existir, salir fuera, en su palabra anidada en la herencia de una lengua. Entonces, más allá de la cronología de cada verso, de cada poema, se comprende que en ese mundo creador se enuncie vida no llegada o se recuperen como actualidades los sentimientos del pasado. Y se puede anunciar, en un mayo de 1932, en «Yo fui», el desprendimiento cotidiano que somos, y concluir «He sido», salvado del olvido.

GÓNGORA

El andaluz envejecido que tiene gran razón para su orgullo,
El poeta cuya palabra lúcida es como diamante,
Harto de fatigar sus esperanzas por la corte,
Harto de su pobreza noble que le obliga
A no salir de casa cuando el día, sino al atardecer, ya que las sombras,
Más generosas que los hombres, disimulan

En la común tiniebla parda de las calles
La bayeta caduca de su coche y el tafetán delgado de su traje;
Harto de pretender favores de magnates,
Su altivez humillada por el ruego insistente,
Harto de los años tan largos malgastados
En perseguir fortuna lejos de Córdoba la llana y de su muro excelso,
Vuelve al rincón nativo para morir tranquilo y silencioso.

Ya restituye el alma a soledad sin esperar de nadie
Si no es de su conciencia, y menos todavía
De aquel sol invernal de la grandeza
Que no atempera el frío del desdichado,
Y aprende a desearles buen viaje
A príncipes, virreyes, duques altisonantes,
Vulgo luciente no menos estúpido que el otro;
Ya se resigna a ver pasar la vida tal sueño inconsistente
Que el alba desvanece, a amar el rincón solo
Adonde conllevar paciente su pobreza,
Olvidando que tantos menos dignos que él, como la bestia ávida
Toman hasta saciarse la parte mejor de toda cosa,
Dejándole la amarga, el desecho del paria.

Pero en la poesía encontró siempre, no tan sólo hermosura, sino ánimo,
La fuerza del vivir más libre y más soberbio,
Como un neblí que deja el puño duro para buscar las nubes
Traslúcidas de oro allá en el cielo alto.
Ahora al reducto último de su casa y su huerto le alcanzan todavía
Las piedras de los otros, salpicaduras tristes

Del aguachirle caro para las gentes
Que forman el común y como público son árbitro de gloria.
Ni aun esto Dios le perdonó en la hora de su muerte.
Decretado es al fin que Góngora jamás fuera poeta,
Que amó lo oscuro y vanidad tan sólo le dictó sus versos.
Menéndez y Pelayo, el montañés henchido por sus
dogmas,
No gustó de él y le condena con fallo inapelable.

Viva pues Góngora, puesto que así los otros
Con desdén le ignoraron, menosprecio
Tras del cual aparece su palabra encendida
Como estrella perdida en lo hondo de la noche,
Como metal insomne en las entrañas de la tierra.
Ventaja grande es que esté ya muerto
Y que de muerto cumpla los tres siglos, que así pueden
Los descendientes mismos de quienes le insultaban
Inclinarse a su nombre, dar premio al erudito,
Sucesor del gusano, royendo su memoria.
Mas él no transigió en la vida ni en la muerte
Y a salvo puso su alma irreductible
Como demonio arisco que ríe entre negruras.

Gracias demos a Dios por la paz de Góngora vencido;
Gracias demos a Dios por la paz de Góngora exaltado;
Gracias demos a Dios, que supo devolverle (como hará con
nosotros),
Nulo al fin, ya tranquilo, entre su nada.

De *Como quien espera el alba,* 1947

Francisco Rico
Anónimo

Quizá no sea el mejor poema español del siglo XX, pero lo propongo como una excelente muestra de la poesía que más me gusta y sobre todo como una cabal antítesis de la que cada día me disgusta más.

La poesía es una música verbal al servicio de un sentido digno de aprecio o atención. No hay ninguna necesidad de juzgarla quieras que no en términos artísticos o estéticos: cualquier otro valor, de uso o de cambio, es perfectamente aceptable.

Las virtudes líricas de la cuarteta son diáfanas. Salta al oído la cadencia de la textura, cohesionada por el común denominador o *dominante* (Tynianov) del acento en la *e* en todas las palabras plenas (a salvo las consonancias en *—ura*)* y por el encadenamiento de las aliteraciones (*co*chura, *co*medme, *co*n, por*que*, *ca*nela). Pero apenas hace falta sino apuntar la eficacia de la *poetic closure* (recordemos el clásico

* No eludiré, aunque sin resolverlo ni apurar sus consecuencias, el problema ecdótico. El giro usual es *con regodeo,* en singular, no con el plural que daría la consonancia perfecta. Leer *se vende fideo* resultaría una solución desesperada, por contraria al *usus scribendi* general. En tales circunstancias, me inclino por un prudente conservadurismo del *textus receptus,* en la línea de Bédier.

ensayo de Bárbara H. Smith) con un quiebro inesperado (y sin embargo razonable) en la dirección del discurso, para romper la serie prevista, de acuerdo con el procedimiento tan caro al formalismo ruso (y a Carlos Bousoño). Por no ponderar la valentía imaginativa del *dramatic monologue,* con la introducción del ser inanimado, en nuestro caso el garbanzo (en cuanto nombre y protagonista colectivo), que habla en primera persona, como el *Libro* en el *Buen amor* de Juan Ruiz o la nave de Jasón en el epitafio de Quevedo.

La coplilla, por otra parte, no es palabrería consumada en sí misma: habla de la vida, del mundo de las cosas concretas, y por ahí postula una reacción (*movere affectus,* diría la retórica), una toma de partido. El *pathos* que a mí me suscita es decididamente favorable, por mi afición al cocido y porque guardo espléndidos recuerdos del Madrid de posguerra. Cierto que no a todos les ocurrirá otro tanto. Pero ¿por qué la poesía va a juzgarse con independencia de los gustos, las inclinaciones, las inquietudes personales? ¿Qué extraño privilegio sería el de un acto de lenguaje que hubiera de ser aprobado por las buenas, sin relación con los pensamientos y los sentimientos del receptor? El vínculo que establece con la realidad es parte inevitable en la estimación del texto poético. Hasta el punto de que para justipreciar el nuestro probablemente tendríamos que averiguar si en efecto la cochura del garbanzo era tan estupenda como se proclamaba.

Nos hemos acostumbrado con demasiada mansedumbre a admitir que la poesía, o la literatura, o la pintura son valiosas de suyo, por el mero hecho de ser tales (cuestión puramente formal), no porque nos diviertan, o nos muestren cosas interesantes, o nos hagan mella... De ahí también la difundida superstición que predica la poesía (o la literatura, etc.) como una entidad independiente, con existencia propia, «espíritu sin nombre, / indefinible esencia», «perfume

misterioso / de que es vaso el poeta». Un poeta abobado, con el cerebro en blanco ante el papel en blanco, donde prenderá la llama de no se sabe qué descubrimiento, qué revelación. También del misterio o la perplejidad puede salir buena poesía, pero el uno o la otra estarán en el poema, no serán la poesía. A la *poésie pure* del abate Brémond vale la pena oponer la «canela pura» del saco de garbanzos madrileño.

ANÓNIMO

—Tengo muy buena cochura.
Comedme con regodeo,
porque soy canela pura.
(También se venden fideos.)

Letrero de un saco de garbanzos en un almacén de ultramarinos. Madrid, hacia 1950.

Javier Rioyo
Luis Cernuda

Querido Chus, si tanto he tardado en cumplir tu amable petición de elegir un poema, (uno sólo!, de nuestro siglo XX y, además, explicar, justificar, razonar porqué ese y no otros... ¡no puede ser! Y además es imposible. Teniendo todo eso en cuenta, y ante la amenaza de considerarme madridista, cumplo como puedo y me decido por uno:

A Larra con unas violetas, de Luis Cernuda

Decidirse por un poeta no es menguar otros. No es establecer un canon particular, ni hacer la lista de tus «diez o cuarenta principales». Es sencillamente el medido arrebato de una tarde en la que se están celebrando los cien años de su nacimiento. Una madrileña tarde, tan cernudiana en estas nubes que se están gustando en gris oscuro. Una tarde en que va escondiéndose el sol por los montes de Guadarrama, que observo el huir de los pájaros que se esconden tras las viejas cúpulas. En esta noche que empieza con silencio dulce, el paisaje desde mi terraza tiene un cielo que podía refugiarse en un poema de Cernuda. Otro día, otra tarde, podría haber elegido un puro poema de Vallejo o uno impuro de Gil de Biedma. En otras fechas Juan Ramón. Pero hoy el mundo es Cernuda. Además es el Cernuda de «A Larra con unas violetas».

No soy capaz de saber contar el golpe emocional que me produjo, que me sigue produciendo este poema. Más allá de su melancólica tristeza, de su agobio, de su desnudez solitaria, tiene dentro de sí lo mejor del hombre solitario, el cabreo contra las miserables estrecheces mentales y vitales de nuestro pueblo. Una rebelión individual, un encuentro de dos españoles lúcidos y solitarios. En el poema caminan juntos esos dos raros, dos excéntricos, dos necesarios españoles para entendernos mejor por dentro y por fuera. Me gusta sentirme en cercanía de esa españolidad que se queja de sus miserias, que rechaza sus convencionalismos, que no es católica, ni apostólica. Poema de un hombre que no cree en leyes humanas ni divinas. No hubiera soportado a Cernuda en la vida, tampoco a Larra, pero no entiendo esta ciudad, este país, esta historia nuestra y de los míos, sin sus escritos, sin sus poemas.

Una vez, hace ya muchos años, visité la tumba de Larra, naturalmente sería incapaz de llevar violetas, ni cardos, pero sí llevé la memoria del poema de Cernuda. Allí entendí mejor aquello de «quien habla ya a los muertos, / mudo le hallan los que viven. Y en este otro silencio, donde el miedo impera, / recoger esas flores una a una / breve consuelo ha sido entre los días / cuya huella sangrienta llevan las espaldas / por el odio cargadas con una piedra inútil». Allí me vino la imagen del poeta sevillano, del esteta solitario, en plena guerra, en una ciudad sitiada, en un país cargado de muerte y odio. Un país sin salidas, una ciudad donde lo único libre y tranquilo lo encuentra en este cementerio, al pie de la tumba de otro solitario y luminoso español. Un poco después su pesimismo tiene razón, todo se rompe, se desmorona, triunfan los crueles e injustos, los estrechos y sórdidos. El hombre libre, el solitario que no se deja arrullar por los cantos épicos, por los himnos, tiene que salir, abandonar la gran

madrastra y vagar solo, en compañía de muchos, para nunca más volver. Sí, me pareció que esta comunión de agnósticos, estos españoles tan poco españolistas, esta rebelión con tantas causas es lo que hace del poema algo tan emocionante. Tan fatalmente imprescindible.

La salida es volar, escaparse como un pájaro, marcharse libres, aunque no creo que tranquilos, buscar la compañía de alguna embriaguez, de pasiones y bellezas fugitivas. Nosotros las buscamos por distintos caminos, por cuerpos muy diferentes, en los que consoló sus soledades el poeta que nunca habitará nuestro olvido. Muchas cosas nos donó, este hombre que nunca será huraño para los que solo conocemos lo mejor de sí mismo, estos poemas de alguien que no quiso confundir la realidad con el deseo. Es una putada, pero nos ayuda para seguir sonriendo, que es una buena manera de disimular. Algún día me gustaría buscar su tumba, a ser posible guiado por Ángel y Susi, para perderme mejor. Y recordar, al pie de su tumba, que todas las patrias son madrastras. Tomar unas copas, a la salud de los muertos que lo merecen y a mayor olvido de los miserables. Que esperen un poco más los que mudos nos quieran.

A LARRA CON UNAS VIOLETAS (1837-1937)

Aún se queja su alma vagamente,
El oscuro vacío de su vida.
Mas no pueden pesar sobre esa sombra
Algunas violetas,
Y es grato así dejarlas,

Frescas entre la niebla,
Con la alegría de una menuda cosa pura
Que rescatara aquel dolor antiguo.

Quien habla ya a los muertos,
Mudo le hallan los que viven.
Y en este otro silencio, donde el miedo impera,
Recoger esas flores una a una
Breve consuelo ha sido entre los días
Cuya huella sangrienta llevan las espaldas
Por el odio cargadas con una piedra inútil.

Si la muerte apacigua
Tu boca amarga de Dios insatisfecha,
Acepta un don tan leve, sombra sentimental,
En esa paz que bajo tierra te esperaba,
Brotando en hierba, viento y luz silvestres
El fiel y último encanto de estar solo.

Curado de la vida, por una vez sonríe,
Pálido rostro de pasión y de hastío.
Mira las calles viejas por donde fuiste errante,
El farol azulado que te guiara, carne yerta,
Al regresar del baile o del sucio periódico,
Y las fuentes de mármol entre palmas:
Aguas y hojas, bálsamo del triste.

La tierra ha sido medida por los hombres,
con sus casas estrechas y matrimonios sórdidos,
Su venenosa opinión pública y sus revoluciones
Más crueles e injustas que las leyes,
Como inmenso bostezo demoníaco;
No hay sitio en ella para el hombre solo,
Hijo desnudo y deslumbrante del divino pensamiento.

Y nuestra gran madrastra, mírala hoy deshecha,
Miserable y aún bella entre las tumbas grises
De los que como tú, nacidos en su estepa,
Vieron mientras vivían morirse la esperanza,
Y gritaron entonces, sumidos por tinieblas,
A hermanos irrisorios que jamás escucharon.

Escribir en España no es llorar, es morir,
Porque muere la inspiración envuelta en humo,
Cuando no va su llama libre en pos del aire.
Así, cuando el amor, el tierno monstruo rubio,
Volvió contra ti mismo tantas ternuras vanas,
Tu mano abrió de un tiro, roja y vasta, la muerte.

Libre y tranquilo quedaste en fin un día,
Aunque tu voz sin ti abrió un dejo indeleble.
Es breve la palabra como el canto de un pájaro,
Mas un claro jirón puede prenderse en ella
De embriaguez, pasión, belleza fugitivas,
Y subir, ángel vigía que atestigua del hombre,
Allá hasta la región celeste e impasible.

De *La realidad y el deseo (Las nubes)*, 1940

José Luis Rivas
Ángel González

La víspera de mi trigésimo aniversario, movido sin duda por el formidable ejemplo de Dylan Thomas, me dije que debía escribir un poema que fuese una celebración de la vida a vez que una motivación intensa de los parajes más entrañables de mi infancia. Para ello tuve a la vista el *Poem in october* de Thomas, configurado de acuerdo con su peculiar método de contraponer temas divergentes, con parejas de imágenes secundarias que despliegan su conflicto en el contexto de la oposición principal. Dicho método me resultaba muy atractivo, pero estimé que mi poema debía cumplirse en dos movimientos. En el primero un hombre de treinta años revisita los lugares naturales en que se sintió compenetrado, hasta la absorción de su ego, con el mundo natural. El segundo movimiento, en contraposición con el primero, debía corresponder a la escritura propia de un niño; debía ser escrito *desde la infancia.*

La escritura de mi poema se detuvo en el primer movimiento durante meses. Pero una mañana encontré en una librería de la ciudad de México, donde entonces residía, una obra que me atrajo en primer término por su título joyceano: *Gente de Madrid* de Juan García Hortelano. En las páginas de ese libro, hojeándolo, di con un epígrafe que me deslumbró:

Hace tiempo
yo era niño y nevaba mucho,
mucho. Lo recuerdo.

Esas líneas, lo supe enseguida, eran el trampolín de que estaba urgido para lanzarme a la escritura del segundo movimiento de mi poema. Y así lo hice durante la tarde de ese mismo día. El mundo y la atmósfera que se me impusieron, naturalmente, fueron los de mi niñez en el trópico veracruzano. (Sucede, por ejemplo, que la nieve sólo la conocí hasta la edad de doce años, durante mi visita a Las Vigas, un pequeño pueblo de Veracruz, muy cerca del cual vivo actualmente en compañía de mi familia).

Así, aclimatando a mis fines y a mi experiencia las mencionadas líneas (que pertenecen a «El invierno», poema de Ángel González), me vi escribiendo mis propios versos y sumegiéndome en el ámbito de mi infancia:

Hace veinte años
yo era niño
y recuerdo que hacía sal de sol a sol (etc.)

Sólo deseo, para concluir, hacer expreso aquí mi agradecimiento, que se prolongará mientras yo viva, al maestro Ángel González por la escritura de su libro *Palabra sobre palabra* (ni qué decir tiene que el ejemplar de Seix Barral que tuvo a bien dedicarme de su puño y letra en Guadalajara en noviembre de 1993, durante el homenaje a Eliseo Diego, es, literalmente, uno de mis libros de cabecera).

EL INVIERNO

El invierno
de lunas anchas y pequeños días
está sobre nosotros. Hace tiempo
yo era niño y nevaba mucho,
mucho. Lo recuerdo
viendo a la tierra negra que reposa,
apenas por el hielo
de un charco iluminada.
Es increíble: pero todo esto
que hoy es tierra dormida bajo el frío,
será mañana, bajo el viento,
trigo.
Y rojas
amapolas. Y sarmientos...

Sin esperanza:
la tierra de Castilla está esperando
—crecen los ríos—
con convencimiento.

De *Sin esperanza, con convencimiento,* 1961

Susana Rivera
Luis Cernuda

Elegir un único poema entre todos los escritos en español durante el siglo XX resulta una tarea imposible, porque no es sólo uno, sino muchos autores y muchos poemas los que considero dignos de ser destacados. Así que, para cumplir el encargo de la editorial Visor decidí renunciar a cualquier análisis comparativo, fiarme del automatismo psíquico y aceptar el nombre del primer poeta que, entre todos los que admiro, me viniera a la memoria. De ese modo tan poco reflexivo surgió el nombre de Luis Cernuda, que di inmediatamente por bueno. Si hubiera seguido recordando, habrían aparecido otros nombres —A. Machado, J. R. Jiménez, Lorca, Gil de Biedma y algunos más— que me hubieran sumido en dudas insolubles.

La decisión un tanto irreflexiva de elegir a Cernuda tiene, sin embargo, sentido. Él es uno de los grandes poetas de la generación de 1927, y el que ejerció, a la larga, una mayor influencia en las promociones que siguieron a la suya. La poesía de su última etapa, prosaica, desprovista de adornos retóricos, escrita sobre la base de la lengua hablada, con un trasfondo ético que la enriquece, marcó el tono expresivo y moral de los más importantes poetas de los años cincuenta.

El poema titulado «Si el hombre pudiera decir» es un poema que trata del amor y de las implicaciones que el amor

tiene en la vida del poeta, pero al final se convierte en un poema amoroso dirigido a alguien concreto, a un «tú» anónimo pero explícitamente nombrado.

El libro al que pertenece, *Los placeres prohibidos,* fue escrito según el propio Cernuda señala, al dictado «de un impulso similar al que animaba a los superrealistas», en los que advertía una incomodidad y un malestar social que él compartía. En la primera estrofa del poema Cernuda desvela uno de los motivos, quizá el principal, de su malestar: la suya —especialmente la suya, a causa de su homosexualidad, aunque a eso no se aluda— es la existencia inauténtica del hombre que no puede «decir lo que ama», a quien le está vedado revelar «la verdad de su amor» que es la verdad de todo su ser, «la verdad de sí mismo».

La segunda estrofa parece separarse del tema de la inautenticidad, pero prolonga y desarrolla algunos motivos ya planteados: el amor asumido como una experiencia radical, que supone la pérdida gustosa de la libertad y de la voluntad, la entrega absoluta a «alguien» que se convierte en el dueño del destino de quien ama de modo tan vehemente. El lector debe relacionar esta confesión con lo dicho en la estrofa primera y, sin necesidad de más explicaciones, entenderá mejor lo que representa vivir en la clandestinidad una experiencia semejante. Vivir así es, como Cernuda dice en el título de otro de sus libros, «vivir sin estar viviendo».

Esta apreciación se confirma en la tercera estrofa, de sólo tres versos, en la que se aborda desde otro punto de vista el mismo asunto, ya no es la noción abstracta del «amor o deseo» la justificación de la existencia del poeta, es la persona amada quien decide su vida y su muerte. El «tú» a quien se dirige el hablante podría ser, otra vez la idea del amor, pero yo creo que ese «tú» remite al «alguien» que aparece en versos anteriores. Y la presencia en primer plano de ese «alguien», concreto, detrás del que se adivinan una persona y

una situación reales, le añade autenticidad y emoción a las palabras del poeta, que leemos como la expresión de una experiencia verdaderamente, sufrida.

Eso es lo que me conmovió desde el principio en este poema de Cernuda, que en el momento en que lo escribió estaba más preocupado por ser fiel a lo que quería decir que por el buen uso de los artificios propios de la poesía. Cernuda había criticado a algunos de sus contemporáneos que tomaban el arte como un juego o un ejercicio de ingenio, «donde el poeta no arriesgaba nada suyo profundo». En este poema Cernuda corre todos los riesgos y, con ayuda de la escritura automática, saca del fondo de sí mismo, con veracidad emocionante, lo más auténtico de su «yo».

SI EL HOMBRE PUDIERA DECIR

Si el hombre pudiera decir lo que ama,
Si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo
Como una nube en la luz;
Si como muros que se derrumban,
Para saludar la verdad erguida en medio,
Pudiera derrumbar su cuerpo, dejando sólo la verdad de su amor,
La verdad de sí mismo,
Que no se llama gloria, fortuna o ambición,
Sino amor o deseo,
Yo sería aquel que imaginaba;
Aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos
Proclama ante los hombres la verdad ignorada,
La verdad de su amor verdadero.

Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien
Cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío;
Alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina,
Por quien el día y la noche son para mí lo que quiera,
Y mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y espíritu
Como leños perdidos que el mar anega o levanta
Libremente, con la libertad del amor,
La única libertad que me exalta,
La única libertad porque muero.

Tú justificas mi existencia:
Si no te conozco, no he vivido;
Si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.

De *Los placeres prohibidos,* 1936

Marta Rodríguez
Jorge Cáceres

Ciertas formas poéticas desafían los procedimientos analíticos procedentes de una semiótica significante en uso, para inducir a la búsqueda de otros regímenes semióticos más idóneos para escrutar el discurso poético en toda su complejidad. El poema elegido, «Las Manos» de Jorge Cáceres (1923-1949), a pesar de su apariencia sencilla se resiste a un asedio habitual, como se puede apreciar en la ausencia absoluta de estudios críticos.

Jorge Cáceres, importante poeta del surrealismo en Chile, representante de «Mandrágora», creó un sistema poético al que designó: Sistema afectivo ilusorio, en que uno de sus aspectos relevantes es «la caza de la imagen consecutivo delirante».

El motivo de la elección de este poema se relaciona principalmente con esta problemática. A modo de paradigma de la totalidad de su obra el poema «Las Manos» implica rasgos rizomáticos concernientes a un régimen de semiótica mixta que lo constituye, pero con variantes relativas al régimen subjetivo post-significante pasional. Este régimen infunde inequívocamente un carácter lírico a la composición en la medida que constituye el cauce del proceso subjetivo que se manifiesta en la obra.

Este aspecto induce a una lectura del poema basada en lo que Deleuze denomina línea de subjetivación, condu-

cente al plegamiento del sujeto de la enunciación sobre el sujeto del enunciado y en que éste, en una relación biunívoca deviene el «replicante» del sujeto de enunciación. En esta organización, estructuralmente los sectores de mayor intensidad del poema corresponden a aquellos en que se manifiesta esta relación distinguiéndose nítidamente en los eslabones semióticos o versos finales de cada estrofa —respondiendo con ello a los principios rizomáticos de segmentariedad y de intensidad señalados por Deleuze; en el libro *Mil mesetas* escrito conjuntamente con Félix Guattari y en el poema a los efectos desterritorializante de la imagen. Como comenta Lezama Lima, «la imagen es un punto de fuga, de escape, de libertad errante». Ésta exterioriza la desterritorialización característica del discurso poético por su conexión con el estrato biológico que lo sustenta. Ya lo dijo Leibniz: «lo que yo expreso claramente, tiene relación con nuestro cuerpo».

Desde esta perspectiva, cada estrofa representa la linealidad del proceso de la línea pasional pos-significante, su agotamiento y su conversión en una línea de desdoblamiento de dos sujetos que recrean las imágenes fetichizadas de «rostridad» del deseo amoroso: «ojos», «labios», «frente de tu amor», «besos», «deseos»...: «En las últimas congregaciones de las caricias disimuladas / En un rincón del ojo / En un rincón cualquiera de tus labios de sangre pura / En la frente de tu amor de mi amor / Del amor de los demás» / o bien: «Una mirada cualquiera que ha tomado cuerpo al fondo de tus / Compartiendo tus besos, tus deseos sin fin / Sobre la frente de tus besos que yo he borrado como una mueca» / o por último: «El amor de mi amor los labios de mi amo / Que sonríen una vez más la última / Sin un gesto ellos han trazado los surcos de tu cuerpo / que yo pierdo que yo descubro que yo pierdo / que yo descubro».

Jorge Cáceres definió su sistema poético como «afectivo ilusorio» considerándolo una segunda vida, obra de la metamorfosis de la realidad contemplada a través de un prisma, «elemento» real y de ficción que lo lleva a descubrir «el rol mágico de la naturaleza» y por cierto el uso mágico de la palabra poética. En uno de sus escritos describe una de sus visiones de ensueño: Un poema reproducido en una punta del cielo «en moldes encantados y letras flotantes sobre nubes que aseguraban buena primavera». «Por palabra mágica, en poesía, habría que entender lo que Hans George Gadamer afirma: «Palabra mágica es una palabra que transpone algo hasta ahora ausente que se torna presente sin que medie ningún proceso natural.

El poema «Las Manos» dedicado a A.R. es un poema de magia, de armonía paradisíaca revelada en las micropercepciones en que son ricas las imágenes («La longitud de un párpado que se balancea», «Donde mil prismas delatan al jardín que respira», «Sillones de geranios que invaden el ojo de las caricias»...). En concordancia con la linealidad del proceso pasional —post significante el desdoblamiento de dos sujetos insinúa la problemática de un sujeto deseante, que sólo experimenta zozobra por el devenir de la pasión y su enigmática condición autoconsciente. Explicando en términos de Trías, podríamos decir que el problema del sujeto deseante, es que en el proceso de autoconciencia, la conciencia tiene ante sí como objeto su propia conciencia, en una dinámica tautológica, en que la conciencia se erige como un yo igual a yo.

En este estado extático nada perturba la armonía: ni la visión en lontananza de «los envidiosos» ni las palabras de «los errantes» que llegan apagadas e incomprensibles.

Todo el poema se constituye en esta dinámica afectivo ilusoria.

LAS MANOS

a A.R.

La palabra mimosa me recuerda el color de una glándula
la longitud de un párpado que se balancea
donde mil prismas delatan al jardín que respira
bajo la tela del sol admirable
en las últimas congregaciones de las caricias disimuladas
en un rincón del ojo
en un rincón cualquiera de tus labios de sangre pura
en la frente de tu amor de mi amor
del amor de los demás.

Yo veo ahora la cabeza de los envidiosos en el vacío
de los errantes yo escucho todas las palabras débiles
sin comprometer nada
yo he lanzado una mirada en derredor
una mirada cualquiera que ha tomado cuerpo al fondo de tus
compartiendo tus besos tus deseos sin fin
sobre la frente de tus besos que yo he borrado con una mueca

Una última vez yo he tenido miedo
entre estos m'uros que encierran guijarros de alondras
sillones de geranium que invaden el ojo de las caricias
el paisaje marino sálvese quién pueda
las olas verdes entre las hojas verdes ellas son ciegas
las nubes de pájaros de cristal de roca
el amor de mi amor los labios de mi amor

que sonríen una vez más la última
sin un gesto ellos han trazado los surcos de tu cuerpo
que yo pierdo que yo descubro que yo pierdo
que yo descubro

De *Textos inéditos*, 1950

Juan Carlos Rodríguez
Juan Gelman

Querido Chus: Gracias por tu invitación a participar en este libro. Te repetiré algunas cosas de las que quizá hemos hablado ya. Lo que más detesto en poesía es una tríada casi inevitable sin embargo: el patetismo, lo cursi y la pedantería. Es decir, lo fácilmente asumible en la imagen clave de «escucharse a sí mismo» al escribir o al leer. Pero digo que esto resulta casi inevitable porque apenas hay un o una poeta (o escritor de cualquier tipo) que no se considere el mejor. Y esto por razones que he tratado de explicar en casi todos mis trabajos, pero que se pueden condensar en una: porque la poesía no da *directamente* dinero. Aunque sí se supone que da «renombre» y, como recordaba la mala uva de Cervantes, es una «ciencia excelsa» pero sólo en tanto que *ornatus*. Y concluía diciendo: *«como la mitra de un obispo»*. Supongo que esa imagen sarcástica resulta difícil de mejorar y me atengo a ella.

Hay sin embargo otros *topoi* comunes que funcionan ampliamente en serio en el ámbito poético. Dos sobre todo: la tópica en que se inscribe el poema parecería ser una encrucijada entre un lenguaje superior o simbólico o trascendental y un lenguaje empírico, cotidiano y prosaico. Esto necesitaría muchos más matices, pero la dicotomía se configura a través de dos inconscientes ideológicos más o menos delimitados: la ideología kantiana (más propiamente pequeño burguesa) que

establece tal dicotomía entre lo trascendental y lo empírico, pero curiosamente uniendo ambos niveles a través de la lámina de la *sensibilidad*. Si a ello le añadimos lo *sublime* inexpresable, entonces apaga y vámonos. Pero también esa dicotomía se establece en el inconsciente empirista anglosajón: la poesía así supondría una *elevación del espíritu* desde —o más allá— de la experiencia sensorial cotidiana. Como verás los dos galgos (el kantiano y el empirista) no tienen collares muy distintos, y sus pelajes suelen entreverarse. Y esto es lógico porque jamás se escribe (ni se lee) desde un *vacío* sino desde un *lleno* inconsciente/consciente. Y no hay más cera que la que arde: la del sistema hegemónico que nos hace y nos deshace.

Sólo que quedan otros matices que también se toman muy en serio: la poesía se considera expresión del yo (y el lenguaje) más privado e íntimo, con lo cual resulta muy difícil que cualquiera ponga en duda a su propio yo, y mucho más si lo ve sublimado en el poema, ese espejito mágico... Eso por un lado. Por otro lado están clavadas dos cruces, como dos garfios, en el imaginario dominante: la existencia de un lenguaje poético «in genere» y el contraste entre el yo y la realidad. Otra mezcla de la Fenomenología neokantiana y del Empirismo pragmatista anglosajón, las dos pigmentaciones ideológicas en que aún nos hallamos envueltos, a través de la piel y como sin remedio. Por mi parte soy lo bastante «nominalista» y «spinozista» como para no saber que todo es real (los sueños, los deseos... y que el realismo o el supuesto antirrealismo son sólo códigos que cada uno puede elegir). Y creo que el *sujeto* es un *a priori* difícil de constatar: el yo, señalaba Freud, es sólo un manojo de pulsiones y fragmentos que apenas pueden alzar la cabeza. Quizá por ello se escriba poesía: no para decir «yo», esa bruma, sino para intentar decir «yo-soy» con un algún grado de certidumbre. A la vez que resulta evidente, en la práctica de la lectura, que el lenguaje poético sólo tiene valor

en la construcción interna de cada poema, en su propia producción como texto que vive por sí mismo. De modo que el lenguaje poético sólo existe en el poema (no hay lenguaje poético «esencial»), y el contraste entre «yo y realidad» siempre me ha parecido una memez. El lenguaje, como discurso, es una de las cosas más reales que tenemos, tan material como las ideas y tan manchado y machacado como ellas.

Me gusta, pues, el poema que abre preguntas sobre una respuesta imposible hoy, y que, como una llave de gas, vuelve a abrirse mañana en concreto para volver cada día a preguntar y a cerrarse y abrirse. En suma: la metafísica cotidiana, los sentidos contradictorios de la vida y las cosas, la inteligencia irónica, la emoción profunda y la no disociación entre lo privado y lo público. Precisamente lo que impide que la poesía sea ornatus o sublimación excelsa.

Por eso te envío estos versos del poeta argentino Juan Gelman, del libro *Valer la pena,* sobre el que tan bien hemos hablado. Gelman (1930) desde el breve poemario *Cólera Buey* (1965) ha ido acentuándose hasta convertirse en una voz plena y sin rodeos: la voz que intenta desentrañar todos los prismas de nuestro vivir diario y pigmentado de antemano. Desde esa metafísica irónica a la que aludo, otro sarcasmo implacable: la contradicción atroz que supone «ser libres para ser explotados». Y por eso escribe al lado del tiempo y del espacio *«en vez de uncirse a la crueldad»* y sin saber *«adónde irá mi mano clausurada / que no dejó su dirección».*

Lo que aquí te mando es un poema en dos partes que se abre, se cierra y vuelve a abrirse y que por eso se titula *La llave del gas* y *Nota al pie de «La llave del gas».* Con una conclusión obvia. Las preguntas no tienen respuesta porque quizá no haya demasiadas y sin embargo el pensamiento no puede cerrarse nunca. Pues aunque las cosas se puedan cerrar —y eso tranquiliza— tampoco la llave del gas podría ce-

rrarse para siempre: o te quedaría inútil la cocina o eso supondría el cierre de todo. Lo que llamamos muerte e incluso el fin de la historia en cualquier sentido (como se nos viene prometiendo y hasta hay quien se lo cree).

LA LLAVE DEL GAS

La mujer del poeta está
condenada a leer o a escuchar los
versos del poeta que humean
recién sacados del alma. Y más:
la mujer del poeta
está condenada al poeta, a ése
que nunca sabe dónde
está la llave del gas y finge
que pregunta para saber
cuando sólo le importa preguntar
lo que no tiene respuesta.

NOTA AL PIE DE «LA LLAVE DEL GAS»

La mujer del poeta se enojó
con el poema «La llave del gas».
No ve por qué la metapalabra de la palabra,
o la ambigüedad de la palabra,
o las heridas que la palabra produce,
puede impedir a cualquiera

saber dónde está la llave del gas y
cómo se cierra y abre. Tiene razón.
El poeta está en error porque
la llave de la palabra, digamos, ni se cierra
ni se abre, y hasta pretende que ni existe,
y menos su metapalabra, ambigüedad heridora o vacío.
La realidad de la cocina tranquiliza,
hay llaves que se cierran, se abren, funcionan
cumpliendo la función de demostrar
que hay cosas que se cierran y se abren,
y suenan desde ayer en mi cabeza
que no puedo cerrar.

De *Valer la pena,* 2001

Fernando Rodríguez Lafuente
Macedonio Fernández

Este poema es una elegía escrita a la muerte de su mujer, Elena de Obieta. El impacto de esa primera muerte (y última, pues con el tiempo Macedonio se convertiría en alguien, literaria y biográficamente, anónimo e invisible) se eleva y supera el género de la elegía en español. Macedonio construye la metáfora de la literatura del siglo XX. No inaugura una literatura vanguardista, inaugura una nueva forma de leer. He ahí el deslumbramiento. Borges es la más rotunda invención de Macedonio. Y Borges, tras Joyce, Kafka, Proust y Ramón, es la literatura del siglo XXI. La literatura, tras las primeras (¿y últimas?) vanguardistas se ha convertido en una forma de leer, de interpretar, de parodiar. La fatuidad es un gesto anacrónico, casi entrañable. Lo trágico ha devenido en grotesco, en parodia de una parodia que se prolonga en un espejo sin fin. El poema de Macedonio —que recrea asuntos que van de Petrarca a Poe, a Lorca, a Guillén— contiene ya el melancólico, por irónico, final de «El Aleph», el protagonista se dedicará, de por vida, al amor de Beatriz Viterbo, sin que el confuso tiempo ni el contemporáneo olvido ensombrezcan esa relación. El más asombroso —y oculto— homenaje de Borges a Macedonio. Ahora la relación se establece a través de esa geografía más sospechada que conocida: las palabras, el territorio literario. El tiempo de la ficción y de la realidad es uno. Es cierto, la rea-

lidad nace cuando alguien nace («*El universo o realidad y yo nacimos...*», escribió en un apunte de su autobiografía apenas esbozada), y nadie muere si en la memoria esa mirada permanece y dura en otro perdido en la indeleble línea del tiempo. Macedonio es el otro, incluso de si mismo. La literatura —este poema— resucita la realidad, es algo material, una orgía perpetua de resurrecciones. La muerte no puede borrar la mirada de unos ojos descritos. La ausencia no se consuma, el fantasma, surgido de esta topografía misteriosa —la literatura— recorre cada estancia de la memoria. No hay huella de la muerte en Elena. La literatura rescata de la muerte; es el curso lateral que viaja al lado de la vida. Sus límites, sus fronteras describen unos contornos en los que el tiempo es simultáneo y el espacio inasible. Una geografía en la que Amor queda impune a la Muerte, donde hay «*...más Amor aún*». Como ejercicio literario el poema señala el recorrido de la elegía a lo largo de siglos. Pero eso sería como mero ejercicio de estilo. El poema, al hilo —un hilo invisible— del «Eleanore» de Poe es la exaltación del amor sobre la muerte —no hay otro asunto decisivo en los asuntos de la vida; es decir, de la literatura. Pero aquí pasión (sentidos, sensibilidad) y verdad (intelecto, razón) transforman en real lo inexcindible del amor. Algo de ello descubrió Borges —más allá de las huellas de Macedonio que borra como su más distinguido discípulo— en la dimensión onírica de la realidad y en el infinito diálogo que es la literatura con ella misma a lo largo de los siglos. Un diálogo circular, una dimensión real. Escrito en un tiempo feliz en el que los escritores, como ha escrito Alicia Borinsky, «*podían pensar en trastornar la realidad y convertirse, ellos mismos, en la encarnación visible de sus proyectos*», o de sus anhelos, o de Elena de Obieta. Un poema que, como escribiera Unamuno, «*siente el pensamiento y piensa el sentimiento*». El triunfo de la literatura. La invención del *lector* contemporáneo.

ELENA BELLAMUERTE

No eres, Muerte, quien por misterio
pueda mi mente hacer pálida
cual eres ¡si he visto
posar en ti sin sombra el mirar de una niña:
De aquélla que te llamó a su partida
y partiendo sin ti, contigo me dejó
sin temer por mí. Quiso decirme
la que por ahinco de amor se hizo engañosa:
«Mírala bien a la llamada y dejada;
obra de ella no llevo en mí alguna
ni enójela,
su cetro en mí no ha usado
su paso no me sigue
ni llevo su palor ni de sus ropas hilos
sino luz de mi primer día,
y las alzadas vestes
que madre midió en primavera
y en estío ya son cortas;
ni asido a mí llevo dolor
pues ¡mírame! que antes es gozo de niña
que al seguro y ternura
de mirada de madre juega
y por extremar juego y de amor certeza
—ve que así hago contigo y lo digo a tus lágrimas—
a sus ojos se oculta.
Segura
de su susto curar con pronta vuelta».

Si he visto cómo echaste
la caída de tu vuelo ¡tan frío!
a posarse al corazón de la amorosa
y cual lo alzaste al pronto
de tanta dulzura en cortesía
porque amor la regía
porque amor defendía
de muerte allí.

¡Oh! Elena, oh niña
por haber más amor ida
mi primer conocerte fue tardío
y como sólo de todo amor se aman
quienes jugaron antes de amar
y antes de hora de amor se miraron, niños
—y esto sabías, este grave saber
tu ardiente alma guardaba;
grave pensar de amor todo conoce—
así en tiemísimo
invento de pasión quisiste esta partida
porque en tan honda hora
mi mente torpe de varón niña te viera.
Fue tu partir así suave triunfando
como se quieta ola que vuelve
de la ribera al seno vasto
cual si fuera la fría frente amada un hondo de mar.
En tu frente un fin de ola se durmió
por caricia y como en fantasía
de serte compañía
y de mostrar que allí
ausencia o Sueño pero no muerte había;
que no busca morir
almohada en otra muerte

pero sí sueño en sueño;
niño se aduerme en madre.

Y te dormiste en inocente victoria.
¿Te dormiste? Palabras no lo dicen.
Fue sólo un dulce querer dormir
fue sólo un dulce querer partir
pero un ardiente querer atarse
pero un ardiente querer atarme.
¿Dónde te busco alma afanosa
alma ganosa, buscadora alma?
Por donde vaya mi seguimiento
—alma sin cansancio seguidora—
mi palabra te alcance.
La que se fue entendida
entendida en su irse
en ardiente intriga a un esperante.

Y si así no es ¡no cortes Hombre mi palabra!
Y si así no es, es porque es mucho más.

Criatura de porfía de amor
que al tiempo destejió
que llamó a sí su primer día
se hizo obedecida a su porfía;
y se envolvió la frente
y embebió su cabeza
y prendió a sus cabellos
la luz de su primer sagrado día
dócil al sagrado capricho
de hora última de mujer
en el terrenal ejercicio.

Y me decía
su sonreír en hora tanta:
«Déjame jugar, sonreír. Es un instante
en que tu ser se azore.
Llévome de partida
tu comprenderme. Voyme entendida,
torpeza de amor de hombre ya no será de ti.»

Niña y maestra de muerte
fingida en santo juego de un único, ardiente destino.
Fingimiento enloquecedor
que por palabra tuvo
lágrimas brotando.

Cual cae en seriedad y grave pulsa
pecho de doncella turbado
por cercanía de amor
y pónese en valentía y pensamiento
de la prueba fortísima
quedó aquél para sólo quien
fue entendida, oculta, y mostrárase de nuevo
la Amorosa.

Yo sabía muerte pero aquel partir no.
Muerte es beldad y me quedó aprendida
por juego de niña que a sonreída muerte
echó la cabeza inventora
por ingenios de amor mucho luchada.

¡Oh qué juego de niña quisiste!
Niña del fingido morir
con más lágrimas visto que el más cierto.
Tanta lucha sudorosa hizo la abrumada cabeza

cuando la caíste a dormir tu «muerte»
en la almohada
—del despertar Mañana—.
Ojos y alma tan dueños del mañana
que sin amargarse en lágrimas
todo lloro movieron.
Tanta certeza florecida en el ser de una niña
secos tuvo sus ojos; todo en torno lloraba.
Oh niña del Despertar Mañana
que en luz de su primer día se hizo oculta
con sumisión de Luz, Tiempo y Muerte
en enamorada diligencia
de servir al sacro fingimiento
del más hondo capricho en levísimo juego,
de último humano querer de la ya hoy no humana.

Muerte es Beldad.
Mas muerte entusiasta
partir sin muerte en luz de un primer día
es Divinidad.

Grave y gracioso artificio
de muerte sonreída.
¡Oh cual juego de niña
lograste, Elena, niña vencedora!
a alturas de Dios fingidora
en hora última de mujer.

Mi ser perdido en cortesía
de gallardía tanta,
de alma a todo amor alzada.
¡Cuánto será que a todo amor alzado
servido su vivir, a su boca chocada y rota última copa

pruebe otra vez, la eterna Vez del alma
el mirar de quien hoy sólo el ser de Esperada tiene
cual sólo de Esperado tengo el ser!

(1920)

De *Muerte es beldad*, 1942

Javier Rodríguez Marcos
José Luis Piquero

Cuando a uno se le pide que señale «un poema del siglo XX, escrito en español, que le haya interesado de manera especial», instintivamente piensa que le piden que señale «el mejor poema del siglo XX». Al momento acuden poetas (Luis Cernuda, César Vallejo, Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma, Darío Jaramillo, Juan Antonio González Iglesias, Antonio Moreno) y títulos de poemas («La familia», el del hermano que hace «una falta sin fondo», «El porqué de las palabras», «Pandémica y Celeste», «Autobiografía» o «Poema pleno de amor para Elena Ferrer», «A un amigo iletrado»). Finalmente, entre todos ellos, ni antes ni después, acuden José Luis Piquero y «Elogios del pez-luna». No sabría decir por qué elijo este poema. No sabría decir siquiera de qué trata. Sólo sabría insinuar que habla de una mezcla (tan real que se toca) de amor y de odio, de atracción y de pánico. Es, eso sí, uno de los mejores poemas sobre la amistad (esa mezcla de amor y odio) que conozco.

«Elogios del pez-luna» apareció en *Monstruos perfectos* en 1997, un libro descarnado en el que, en cierto sentido, puede leerse lo mejor de aquellos poemas (de Cernuda, de Gil de Biedma...) que me vinieron a la mente a la hora de elegir uno. Al final de aquel libro, José Luis Piquero (Mieres, Asturias, 1967) hablaba de su visión del mundo como de

«una especie de reserva culpable, un sí es no entre la inacción y la rebeldía heroica (y estéril) de la adolescencia». Al momento añadía: «De ahí la poesía, que indaga sin rigor metodológico, que plantea preguntas a sabiendas de que no existen respuestas; que se mueve a ciegas y sólo alcanza a iluminar muy fugazmente una pequeña porción de realidad. Aunque, a veces, esa pequeña porción de realidad sea suficiente para seguir viviendo».

A eso me refería. Sólo quería decir que «Elogios del pez-luna» me parece un poema para seguir viviendo. Y sólo quería que ustedes lo leyeran, disculpen.

ELOGIOS DEL PEZ-LUNA

(Por P. F.)

Ese vértigo-abajo de los días peores
al fin no es más terrible
que ese vértigo-arriba de la infancia
mientras alguien se inclina hacia nosotros
desde torres monstruosas y nos deja
un pellizco de susto en la mejilla.

Acaso tu problema fue quedarte
en aquellas regiones tanto tiempo
y no haber asumido esta estatura;
ser siempre el niño atónito
al que cambiaban sustos y juguetes
por miradas de pasmo y unas gracias.
Apostaría a que fuiste un niño silencioso.

De las mañanas tontas de cafés y sin clase
(hace no muchos años) me han quedado
unas cuantas imágenes sucesivas de ti:
Pelayo en blanco y negro, muy de acuerdo
con lo que ha dicho alguien y está claro.
Pelayo un disparate de voces, consiguiendo
que nos echen. Pelayo
con la mirada fría y en silencio. Por fin,
Pelayo desolado frente al vértigo
de sus peores días, ya inconexo y terrible,
lejos de todos, roto.
Lo confieso:
Casi te aborrecí por habernos dejado
solos, por asumir
ese papel confuso, desgraciado, que hacía
de nosotros inútiles testigos
de tu dolor, figurones sin frase;
y porque nos pusiste
frente a frente con algo que se parece al miedo.
Eras un ser extraño: un pez de charco,
un comedor de tierra, un *joker* triste
perdido no sé dónde entre los naipes,
y me acuerdo de días
en que te despedí ya para siempre
y ya sin sentir nada.
Vienen luego
las escenas cruentas: un cristal
que se rompe. Gritos en la escalera.
Alguien que pide un taxi. Una bufanda
empapada de sangre. La negrura
del lobo en una cándida cama del hospital.

No fueron buenos tiempos, quién lo duda.

Pero hoy que, ya de vuelta de esos años,
sano y salvo, te sientas junto a mí,
pido café y charlamos tan a gusto,
e incluso nos reímos al pensar
en los viejos errores, yo quisiera
saber más, comprenderlo.

Preguntarte (quizá porque es preciso
saber que hubo una justificación
para tanto dolor) qué te tentaba
del lado oscuro, si valió la pena
y si aprendiste algo. O si fue sólo
una forma egoísta de salvarte,
o un ajuste de cuentas con la vida
y el ensayo de otra vida imposible.

O simplemente eras como un niño
rompiendo en mil pedazos el espejo,
dando cuerda al reloj de tal manera
que aún le dicen dormido,
sin escuela, y se ríen.

De *Monstruos perfectos,* 1997

Marcela Romano
José Agustín Goytisolo

Explicar para mí las motivaciones de la elección de «Palabras para Julia» de José Agustín Goytisolo supone suscribir con el lector de estas líneas un pacto previo, que se desentienda del acto de leer en favor de la emoción de escuchar. La versión aquí transcripta es la que llegó por vez primera a mis oídos a través de Rosa León, quien con su voz entrañable ha cantado, como otros, este texto del autor barcelonés musicalizado por su amigo Paco Ibáñez. El poema-canción original, publicado inicialmente por Laia en 1979 dentro de una recopilación titulada *Palabras para Julia y otras canciones*, con un magnífico prólogo de Manuel Vázquez Montalbán, es ciertamente más largo, menos recordable, y prácticamente desconocido para la mayoría de quienes nos hemos adentrado en el eco de estas palabras, vibrantes y calientes, que hoy todavía nos conmueven.

Quiero creer, y lo creo, que Goytisolo acordaría conmigo en la elección de este texto, y no del otro, por muchas razones. Cuando Paco Ibáñez grabó el disco de su emblemático recital en el Olympia de París, el poeta, en el cierre de su presentación de contracubierta escribía, enlazando la nueva canción de autor española con la pródiga familia de la poesía tradicional: «Ahí están, trovadores y juglares de hoy, como antiguos y gastados luchadores en favor de la alegría y de

la libertad». El autor de *Salmos al viento* siempre creyó, como sus predecesores generacionales Blas de Otero y Gabriel Celaya, que la poesía gustaba de andar por los labios y la garganta de la gente, sonando (y soñando) alto para que otros a su vez, la tomaran y volvieran a decirla y a cantarla. En esta palabra visceral, trasmutada de signo en icono, de letra en voz, de rastro escriturario y adelgazado de un cuerpo en cuerpo en marcha, denso y vivo, el poeta catalán creía ver cumplida la vocación y el destino últimos de la poesía, tal como tempranamente lo había ansiado, en consonancia con estas estéticas de posguerra, el maestro Antonio Machado.

«Alegría» y «libertad», dice Goytisolo, y yo recojo ahora estos dos términos —estas dos luces— para hablar de lo que en mí ha significado la canción «Palabras para Julia», testimonio y testamento vital, descarnado y esperanzado a la vez, que un padre entrega, como precioso legado, a su hija, nacida en 1955, y también a nosotros. Julia soy yo, y somos todos aquellos empujados por esa fuerza inquietante, por ese «aullido interminable» con que se nos anuncia la vida. Una vida sitiada por la contradicción, como un tapiz, o mejor, un holograma, donde los claroscuros diseñan de manera distinta cada vez los trazados visibles de su superficie, pero también sus suturas, sus remiendos, sus reveses, en fin, aquella ruta imprevisible y desprolija, siempre en borrador, pero, por lo mismo, digna de ser recorrida y explorada.

En los rincones de esta travesía, «Palabras para Julia» nos pone en contacto con una experiencia íntima y precaria, desprovista de experimentos verbales, altisonancias y verdades definitivas, por parte de quien ha estado en un camino que ahora, como antes a Julia, nos invita a desandar. A como dé lugar.

A veces, bosques enmarañados y tortuosos de ese camino por recorrer nos hacen vacilar y caemos, acorralados, perdidos, solos. Vuelven aquí a mi memoria otras reflexiones ma-

chadianas, cifradas en el saludable escepticismo de su *Juan de Mairena:* «La inseguridad, la incertidumbre, la desconfianza, son acaso nuestras únicas verdades. Hay que aferrarse a ellas». Acorralados, perdidos y solos, pero aferrados a la vida, esa «turbia evidencia», decía también Machado, que la hace única e impredecible. Por lo mismo, a la vuelta del camino, nos espera también la fiesta del amor y la amistad, a pesar de los pesares. Y, en un banquete más poblado, más heterogéneo y desafiante, nos esperan los otros. Aquellos que reclaman nuestra canción entre sus canciones, nuestra resistencia, otra vez a pesar de los pesares, nuestro compromiso inevitable con la «alegría» y con la «libertad». A como dé lugar.

En estos «tiempos de miseria» en que muchos —demasiados— dicen que la historia se ha acabado, que la posmodernidad ha terminado con todas las utopías en medio de las cuales los sujetos y sus pasiones son deshechos vorazmente por un sinsentido radical, me alegra y me libera volver a escuchar «Palabras para Julia». Me alegra por la transparencia de su belleza íntima y recatada, por la voz tan real y tan humana de ese padre con la que alguna vez espero hablar de estas mismas cosas con mi hijo. Y me libera, sobre todo, de mis propios cercos, de mi desidia y mi desesperanza, para volver a empujarme, como cuando no sabía aún que esta Julia existía, hacia alguna de aquellas *humildes cosas comunes* de las que hablaba Gil de Biedma, en el no tan *viejo país ineficiente* desde donde estoy escribiendo, a pesar de los pesares, estas palabras: Argentina.

PALABRAS PARA JULIA

Tú no puedes volver atrás
porque la vida ya te empuja
como un aullido interminable
interminable.
Te sentirás acorralada
te sentirás perdida o sola
tal vez querrás no haber nacido
no haber nacido.
Pero tú siempre acuérdate
de lo que un día yo escribí
pensando en ti como ahora pienso.
La vida es bella ya verás
como a pesar de los pesares
tendrás amigos tendrás amor
tendrás amigos
Un hombre solo una mujer
así tomados de uno en uno
son como polvo no son nada
no son nada.
Entonces siempre acuérdate
de lo que un día yo escribí
pensando en ti como ahora pienso.
Nunca te entregues ni te apartes
junto al camino nunca digas
no puedo más y aquí me quedo
y aquí me quedo.
Otros esperan que resistas,

que les ayude tu alegría,
que les ayude tu canción
entre sus canciones.
Entonces siempre acuérdate
de lo que un día yo escribí
pensando en ti como ahora pienso.
La vida es bella ya verás
como a pesar de los pesares
tendrás amigos tendrás amor
tendrás amigos.
No sé decirte nada más
pero tú debes comprender
que aún estoy en el camino,
en el camino.
Pero tú siempre acuérdate
de lo que un día yo escribí
pensando en ti como ahora pienso.

De *Palabras para Julia y otras canciones*, 1979

José Romera Castillo

Mario Benedetti

Es sumamente difícil para mí elegir —casi imposible, diría yo— en el corpus poético español del siglo XX, tan intenso y extenso, una composición, de un poeta determinado, como la más representativa de la centuria. Podrían ser varios, por diferentes razones —cómo no—, los que sería factible traerlos a colación. Por ello, que establecida esta premisa, mi selección se ha inclinado por un poema de Mario Benedetti que viene originada, no sólo por ser el uruguayo uno de los poetas más importantes —y populares— de la poesía en lengua española del siglo XX, sino también por razones personales, vinculadas a mi actividad profesional: la de docente de la literatura en la Universidad. La enseñanza en ésta del arte verbal por excelencia, desde los parámetros de mi concepción didáctica, no queda solamente relegada al conocimiento e investigación de movimientos, épocas, autores y obras más significativas de su historia, sino a la exégesis y análisis crítico de textos (más o menos extensos) con el exclusivo fin de incitar a los alumnos a la lectura de los mismos, que, en suma, no tiene más sentido que provocar la reflexión y conocimiento del yo y de los otros y cultivar el hedonístico placer de su práctica.

«Táctica y estrategia» es un poema inserto en la sección *Los personajes* —el segundo texto de *Martín Santomé*—, perteneciente al volumen *Poemas de otros (1973-1974)*, pu-

blicado en la *Biblioteca Mario Benedetti* (nº. 9) de la colección *Visor de Poesía*, en el año 1999 (págs. 52-54). Dejando a un lado una serie de consideraciones históricas y críticas sobre la figura y la obra de Benedetti en el espacio literario, en general, me detendré exclusivamente en un acercamiento al mencionado poema, tal como lo recomiendo a mis alumnos.

El texto es un poema de amor, uno de los temas más recurrentes a lo largo de nuestra historia literaria. Frente a una concepción romántica, la perspectiva amorosa aquí elegida es original, moderna y novedosa. Da igual que el poema esté en boca de un ser masculino o en la de una figura femenina (la *Laura Avellaneda*, que nos encontraremos unos pocos poemas después). Su lectura, aislada de los otros poemas del libro, puede ser ambivalente para cualquier persona, de cualquier género, que se acerque a él. De ahí, un primer acierto del texto.

La estructura dual que impera en la *constructio* del texto, tanto en su estructura profunda como en la de superficie, es intencionadamente recurrente.

En primer lugar, el *yo* lírico (sea cual sea su género, o sus inclinaciones sexuales) se dirige a un *otro* (no olvidemos el título del libro, *Poemas de otros*), ya sea interiormente o en forma dialogada, para definir sus trazas y planes en la consecución del amor compartido.

En segundo lugar, la acción amorosa se articula en torno a dos virtudes o disposiciones para alcanzar su objetivo: una, *táctica* y otra, *estratégica*. La *táctica*, como método o sistema para conseguir el amor, a través de diversas habilidades: *mirarte* (para «aprender cómo sos / quererte como sos»), *hablarte y escucharte* (para «construir con palabras / un puente indestructible»), *quedarme en tu recuerdo* («no sé cómo ni sé / con qué pretexto / pero quedarme en vos»), *ser franco* («y saber que sos / franca / y que no nos vendamos / simulacros / para que entre los dos / no haya telón / ni abismos»). Y la *estrategia*, por contraposición, será

«más profunda y más / simple»: «que un día cualquiera / no sé cómo ni sé / con qué pretexto / por fin me necesites».

Finalmente, desde el punto de vista del diseño externo, el poema se articula en torno a dos grandes y anafóricas construcciones, enlazadas paralelísticamente: *mi táctica* versus *mi estrategia* (reiteradamente constatadas, como verso inicial y único de los cuatro primeros periodos estróficos y del último —desdoblado—, respectivamente). Todo ello con un lenguaje sencillo, pleno de dinamismo y ritmo, adaptado a una poética nada complicada, pero llamativa y profunda.

«Táctica y estrategia», de Benedetti, es un poema que me ha dado muchos y muy buenos resultados para llevar a mis alumnos hacia el santuario de la literatura e inyectar en ellos el amor a la poesía (*alma del mundo*, como nuestro escritor la define). Uno de los amores —*hermoso* fuego (como decía Garcilaso)— que bien vale la pena cultivar y avivar incesantemente. De ahí, la (mi) (s)elección de este tan atractivo y productivo texto…

TÁCTICA Y ESTRATEGIA

Mi táctica es
mirarte
aprender cómo sos
quererte como sos

mi táctica es
hablarte
y escucharte
construir con palabras
un puente indestructible

mi táctica es
quedarme en tu recuerdo
no sé cómo ni sé
con qué pretexto
pero quedarme en vos

mi táctica es
ser franco
y saber que sos franca
y que no nos vendamos
simulacros
para que entre los dos
no haya telón
ni abismos

mi estrategia es
en cambio
más profunda y más
simple
mi estrategia es
que un día cualquiera
no sé cómo ni sé
con qué pretexto
por fin me necesites.

De *Poemas de otros*, 1974

José Carlos Rovira
Miguel Hernández

Tuve durante años dedicación a Hernández. En la memoria están tiempos muy jóvenes, allá por el 65, cuando creo que publiqué por primera vez sobre el poeta de Orihuela. Luego hubo una larga travesía académica con Hernández a las espaldas: tesina, tesis doctoral, ediciones, libros, Primer Congreso, edición de *Obras Completas* (con Agustín Sánchez Vidal y Carmen Alemany), hasta 1992, año en que el cincuentenario del poeta me permitió cerrar trabajos sobre él y abrir otras cuestiones que estaban esperándome.

Creo que en los 10 últimos años no he vuelto sobre su obra. Lo hago ahora por esta invitación. Afirmo de nuevo el valor intenso de una escritura sobre la que sigo manteniendo memoria, atracción y sorpresa. El «Vals de los enamorados y unidos hasta siempre» me va a servir de nuevo para explicar porqué.

Hernández la escribió a los 29 años en el álbum de un amigo, a fines del 39, en la prisión Conde de Toreno de Madrid. Hay una versión anterior en el cuaderno de *Cancionero y romancero de ausencias,* libro inacabado que, en diferentes soportes, dejó al morir en marzo de 1942.

Hay sabiduría poética en el texto, juegos y contraseñas que dotan al poema de eficacia. Los acentos ternarios en la sílaba tercera y sexta, casi permanentes, construyen un decurso rítmico que hace del poema un «Vals», que temática-

mente se abre con un círculo de amor en el que danzan los enamorados, ruedan efectivamente en el «vergel del abrazo» y «ante el rojo rosal». Ya tenemos el jardín de amor de la tradición literaria. Si repasamos la estructura sintáctica de la primera estrofa es casi un quiasmo, en una circularidad gramatical que refuerza de nuevo la denominación de «Vals».

Algo quiere destruir el círculo de amor: «huracanes» que son inversión semántica, como en otros términos claves del período, del viento positivo construido antes como «viento del pueblo»: ahora el viento del final de la guerra civil y de la cárcel es en otros poemas «viento de encono», «viento ceniciento», «viento que no amo». Intentan destruir el círculo además «hachas tajantes» y «rígidos rayos» que, aparte de la inversión semántica de «rayos», soporta una acumulación fonética de palatales y vibrantes que connota violencia (recordemos en la famosa «Elegía a Ramón Sijé», «en mis manos levanto una tormenta / de piedras, rayos y hachas estridentes / sedienta de catástrofes y hambrienta»).

El poema sigue (omito el comentario pormenorizado de «tierra», «manos», «bocas», «naufragios» que tienen una variación contextual aquí en relación a usos frecuentes (anteriores) con el hundimiento de los enamorados hacia lo que llamé hace años «lo descendido» (en oposición a la construcción positiva de «lo elevado» que estructura el *Cancionero* junto a la oposición Luz/Sombra), para concluir con un evidente recuerdo del «polvo enamorado» quevediano en el que los enamorados de Hernández son lanzados al aire, convertidos en polvo, pero abrazados (recordaba siempre que también era adversativa la frase final del soneto de Quevedo).

El poeta de raíz popular, con sus 29 años, había adquirido ya una sabiduría constructiva y metafórica que tenía como base su formación continuada en la tradición, en los grandes modelos de la misma: San Juan, Quevedo (como

antes Góngora o Lope) le acompañaban en su decir, pero reactualizando el modelo en una escritura propia que no ha dejado de interesarme y con frecuencia —en actitud menos profesoral y académica— hasta de emocionarme.

Además, hubo otras cosas en todo aquello. Fragmentos de lecturas y de memoria que me sirvieron para entender lo que vivía: los enamorados de Hernández se me asociaron muy pronto con otra lectura juvenil. Recuerdo la sorpresa también de la *Crónica de los pobres amantes* de Vasco Pratolini. Cuando leí este poema, cuando leí el *Cancionero* (que luego intermitentemente me dediqué a reconstruir en cuatro intentos) no podía dejar de evocar un párrafo que identificaba narrativamente el sentido global de la obra. Recordaba al personaje Maciste recorriendo las calles de Florencia en una motocicleta para avisar a los antifascistas que iban a ser detenidos y, tras el asesinato del personaje en el episodio, una frase: «Después fue invierno verdaderamente y, para huir del terror que suscitaba ideas de muerte, cada uno pensó más atentamente en la vida». ¿Me permiten que, aunque estemos comenzando otro siglo repleto aún de postmodernos tardíos, me atreva a afirmar que Hernández, este poema, sus libros, me sirvieron para entender también la historia?

VALS DE LOS ENAMORADOS Y UNIDOS HASTA SIEMPRE

No salieron jamás
del vergel del abrazo.
Y ante el rojo rosal
de los besos rodaron.

Huracanes quisieron
con rencor separarlos.
Y las hachas tajantes
y los rígidos rayos.

Aumentaron la tierra
de las pálidas manos.
Precipicios midieron
por el viento impulsados
entre bocas deshechas.
Recorrieron naufragios
cada vez más profundos
en sus cuerpos, sus brazos.
Perseguidos, hundidos
por un gran desamparo
de recuerdos y lunas,
de noviembres y marzos,
aventados se vieron
como polvo liviano:
aventados se vieron,
pero siempre abrazados.

De *Cancionero y Romancero de ausencias*,
Obras Completas, 1960

Guillermo Saavedra
Ricardo Molinari

En la algarabía de la lengua que respiramos, detenerse a elegir una sola voz poética entre todas las que han tejido la música del siglo XX supone ejercer la arbitrariedad. Pero ésta no nos exime de ser rigurosos, apenas nos libera del orden claustrofóbico de lo exhaustivo. Ya que es Visor quien convoca, haré míos los *privilegios de la vista* para celebrar el poema que me llevaré a la isla desierta del tercer milenio.

Que el zoom de la cámara busque y enfoque, en la inabarcable realidad de la centuria, los gestos audaces de las vanguardias de los años veinte. Si se acerca un poco más, permitirá distinguir al grupo de díscolos rioplatenses encabezados por Borges que importaron a la Argentina el ultraísmo. De pronto, la cámara se detiene en uno especialmente lánguido, que parece jugar como los otros a pulverizar la retórica modernista y los metros fijos pero que, mirado con atención, deja ver que guarda para sí la riqueza de la tradición arábigo andaluza, la grave sencillez del romance, el cancionero popular español, la oda, la elegía. Ese joven atento a los ritmos de la lengua y el paisaje, de la historia colectiva y el misterio de la existencia individual vivió una vida larga y amable que aprovechó para sembrar amistad y consagrar su voz a una obra que se ubicó, solitaria, en el limbo de los clásicos, si se entiende por tales, como decía Italo Calvino, a aquellos libros que nunca terminan de decir lo que tienen para decirnos.

Elijo, pues, la voz de ese hombre solo que se llamó Ricardo Molinari (1898-1996) y cuya cavilosa poesía —despojada de ruidos innecesarios, desdeñosa de la experimentación sin sustento pero abierta a todas las dimensiones de la experiencia poética verdadera— me permitió de tanto en tanto exorcizar la nómina de huesos de Vallejo y las noches cribadas de nardos de García Lorca, la prodigalidad inagotable de Neruda y el caracol de Lezama Lima en su rectángulo de agua.

A la poesía de Molinari, se sale como al patio después de la lluvia: allí los verdes son más carnosos y el aire inaugura transparencias; la luz es el hilo de plata que religa en silencio las palabras con sus cosas. Su voluntad de altura, su falta de énfasis, sus palabras claras que urden versos a veces oscuros pero siempre necesarios me han visitado. He sido alcanzado y enriquecido por el afán de amplitud de sus largas tiradas de ritmo cambiante y cargadas de sentido. La obra de Molinari es un descanso muy ancho entre dos inquietudes verticales, la posibilidad cierta de encontrar abismos en la pampa interminable.

Entre los pormenores de esa felicidad, destaco estas *Imágenes de un pájaro solitario.* Toda la intensidad y el misterio de Molinari respiran allí, en el vuelo de ese ave orgullosa, casi heroica. Estaciones de un viaje fatal, las breves partes del poema desmontan una y otra vez la escena del pájaro en vuelo y alcanzan, por acumulación, la consistencia de algo inefable. No puede dejar de experimentarse la tentación de leer el poema como la alegoría de un alma en la aurora del mundo. Pero, si se lo vuelve a leer —como suelo hacerlo, de tanto y para despojarme de falsas certezas—, se descubre que nada hay más esencial y al mismo tiempo cargado de resonancias que la literal soledad de ese pájaro, suspendido en los versos que son al mismo tiempo su jaula y el plumaje de su libertad.

IMÁGENES DE UN PÁJARO SOLITARIO

Leva-lhe o vento a voz, que ao vento deita

CAMÕES

I

Tan alto en la enhiesta soledad vuela y sube el pájaro
apartado;
en la luz ascendida posa la abierta sombra de sus plumas,
y el pico hiende la transparencia seca del vacío.
Sin nostalgia ni apetito se alza lejano e interminable,
quieta parece su salida.
¡Sólo el espíritu lo lleva, sin esfuerzo ni memoria!

Imaginado se retira el pájaro a la sumidad, el silencio.
¡Tan levantado que el alma lo consume!

II

Solo, aislado, mira sus alas sin compañía, distintas y separadas.
La luz llega sin acercarse, y único de soledad respira el aire
que lo balancea y sopla.

Sin pareja el ave vuela sin pensar en su penumbra sobre la
tierra. El fuego de su encierro lo arde sin sustancia,
voluntario y errante.

III

En las ondas lleno pone el pico, la vela,
y remontando sale a la luz desierta y deslumbrante.

Nada lo distrae, sin sed ni fatiga, crecido asciende a su
halago sin sitio,
a noche o día,
o al amante sabor del aire sin sentido.

En su desnudez callado atraviesa y voltea el pico por su deseo:
y la dulce pluma liviana aprieta inútil
y aturdida,
suelto y distinto.

IV

Sin saber su color señorea su nave, el ligero viento,
y en la atmósfera serena y desterrada,
alienta su vuelo a nada,
en su distracción embelesado.

La luz lo vuelve hacia sí mismo,
enternecido y solitario.

V

En el gajo florido del cielo canta la alondra.
¡Qué bien nombra el pájaro!

Suave siente su pecho. Apoyada en la flor
a las hojas mira que ocultan sus remeras,
sin peso ni vaivén.

En el silencio la alondra llama al alma.
A la intemperie queda el pájaro
volador,
en el silbo más sutil y ardoroso.

¡Y tanto espacio, oh Dios míos!

(Incluido en el libro *Las sombras del pájaro tostado,* una antología personal del poeta publicada en 1975 y secuestrada y destruida meses más tarde por la última dictadura militar argentina)

Joaquín Sabina
Raúl González Tuñón

A sus diez y ocho abriles (parece que fue nunca) el abajo firmante quería ser ladrón; un respeto, nada que ver con los piojosos, santos inocentes, cacos provincianos que detenía mi padre, el comisario *Florencio Pérez*, en la sórdida Mágina franquista (¿entienden ahora por qué mi infancia no se parecía al prestigioso paraíso perdido del escriba adulto?) uno, modestia aparte, apuntaba más alto: o Borges o bailable, o Al Capone, o ilustre miembro de la infame turba de románticos rateros cosmopolitas que

> dilapidaban su dinero
> con mujeres y malandrines
> en pocilgas y merenderos
> en milongas y clandestinos

Por cierto y hablando en plata ¿qué mujeres, qué dinero, qué milongas? Pocilgas y merenderos y clandestinos sí, de eso teníamos en mi calle para dar y exportar. Y aquí entra, sombreros fuera, González Tuñón, bendito sea; porque uno, en su ignorancia bautismal, ni sabe ni quiere saber cuáles son los mecanismos sutiles y misteriosos por los que un racimo de versos imborrables queda tatuado a fuego en la memoria de los veinte años como jamás, por sublime que fue-

ra, lo haría después otro poemario. Tal vez, quiero creer que sí, fue a través del tata Cedrón, que salía en los amados libros de un tal Julio y con quien tuve el honor de emborracharme, pagando yo naturalmente, años después en la tertulia del Tato, otro cronopio argentino de Granada (donde también conocí, pero esa es otra historia, a Luis García Montero) como primero lo escuché. Pero a lo que íbamos, rebobinando, supongo que antes de leerlo, lo disfruté cantado (*avant la lettre,* que diría un cursi o de la *musique avant toute chose,* que dirían dos) por el cuarteto Cedrón en la cara B de un disco donde Paco Ibáñez, tan insultado estos días por la sectaria *manque de finesse* de los filisteos de siempre, recitaba, con su conmovedora voz de cabra, a Pablo Neruda. ¿Cómo no iba a gustarme si hablaba del farolito de la calle en que nací, del balcón donde volverían a colgar sus nidos las más oscuras golondrinas, de las Magdalenas imposibles con las que nunca dormiría, de la gorra hasta las orejas, de las bufandas a cuadros, de las buenas samaritanas, del asilo de las hermanas, de las patadas en la puerta que, a media noche, me desvelarían? ¿Cómo no iba a amarlo si yo también coleccionaba tarjetas postales y quería viajar y ser feliz y, antes que nadie, sí, que nadie, estuve enamorado de Rosita? Luego llovió, diluvió sobre mojado y leí y canté y viví y rodé y bebí y olvidé y jugué y perdí y gané y aprendí a bailar el vals sin academia, pero no a silbar ni a bajarme de los coches en movimiento y mi gato Lucero se comió el canario y la virgen de plata salió puta y aquellos polvos trajeron estos lodos y cada vez que, a ratos, escampaba, allí seguían los versos de Raúl grabados para siempre en la piel del corazón de la memoria. Quién sabe cómo llegarían en el Londres *post Beatles* y *post Mary Quant* a los oídos sin tapones de los cojones del alma de aquel atónito exiliado que yo fui los versos del poeta rio-

platense, tan rojo sin perder exquisitez, tan exquisito sin ponerse precio. ¿Y cómo le digo a la gente que baila boleros y no lee poesía que la culpa la tienen los que la impostan? ¿Y cómo les digo que Raúl, que González, que Tuñón? ¿Y cómo les digo? El caso es que, cuando me pidieron rescatar del olvido un poema amado, no tuve que pensarlo. Porque le deben todo mis canciones, porque lo leen tan poco mis cofrades, porque lo ignoran mucho los poetas, porque no saben nada los que saben, porque lo quiero tanto todavía, por su muerte tan viva y tan insomne, porque me hace llorar a pleno día, por los años impíos y fugaces, por la primera piedra en tantos barrios, por mi guerra de España tan perdida, por su *Rosa blindada,* porque todos somos *humanos, inhumanos*

fatalistas, sentimentales
inocentes como animales
y canallas como cristianos.

LOS LADRONES

VEN a verlos por las mañanas
con la gorra hasta las orejas.
Han desvalijado a las viejas
del Asilo de las Hermanas.

Dilapidarán sus dineros
con mujeres y malandrinos,
en pocilgas y merenderos,
en milongas y clandestinos.

Oirán un tango de Pracánico
y en lo del Pena ole con ole,
mientras sueñan con Rocambole
las muchachas en el Botánico.

Del Parque Goal el payador
humedecerá sus mejillas
cantando sombrías coplillas
de sangre, de muerte y de amor.

A la noche con la mamúa,
irán de pura recalada
a besar la crencha engrasada
que cantó Carlos de la Púa.

Y son humanos, inhumanos,
fatalistas, sentimentales,
inocentes como animales
y canallas como cristianos.

Ninguna angustia los desgarra.
Cada cual vive como quiere.
Cuando la madre se les muere
le ponen luto a la guitarra.

LOS LADRONES

LOS ladrones usan gorra gris, bufanda oscura y camiseta a rayas. Algunos llevan una linterna sorda en el bolsillo. Por otra parte, se enamoran de robustas muchachas, coleccionan

tarjetas postales y a veces lucen un tatuaje en el brazo izquierdo, una flor, un barco y un nombre: ROSITA. Todos los ladrones están enamorados de Rosita y yo también. Los ladrones saben silbar, bajarse de los coches en movimiento y bailar el vals. Aman sobre todo a la madre anciana y cuando ésta se les muere cantan un tango, lloran desconsoladamente y de los objetos dejados por la muerta, a repartise entre los hermanos, eligen una virgen de plata y el canario.

De *Nuevos poemas de Juancito Caminador*, 1941

Álvaro Salvador
Ángel González

Cuando en 1968, año ambiguamente significativo por tantas razones, cae en mis manos el libro que Ángel González había publicado el año anterior, *Tratado de Urbanismo,* siento la extraña sensación de que toda la poesía que yo llevaba en mi cabeza, toda la poesía que yo hubiera querido escribir algún día, estaba ya allí, desgranada en los versos de aquel libro prodigioso. Ni que decir tiene que en aquellos años era muy difícil acceder en una ciudad de provincias a ciertos libros y a ciertos poetas. Ángel González fue para mí el primero en ofrecer un reducto de inesperada solidaridad con las inquietudes y pretensiones de un inseguro y, en ocasiones, mal informado aprendiz provinciano de poeta. Y en muchos sentidos y por varias razones, que a continuación expondré, ha seguido siendo el «primero» entre los maestros que me acompañaron durante todos estos años en el esfuerzo por conseguir un lugar en la mesa familiar de la poesía.

Son bastantes los poemas que podríamos utilizar como ejemplo para una caracterización de la obra poética de Ángel González. Se me ocurren, por ejemplo, «Preámbulo a un silencio», «A veces», «Poética», «A la poesía», etc., etc. En todos ellos podríamos apreciar los rasgos más sobresalientes de la poesía de Ángel González. A saber: lo que podríamos llamar una literatura sin «literatura», con ironía, con urbani-

dad, con un delicado equilibrio entre tradición y vanguardia, vitalista y profundamente musical. La poesía de Ángel González se muestra como una «literatura sin literatura» en la medida en que sus procedimientos estilísticos están desprovistos de toda gratuidad retórica o formalista. Uno de los rasgos que la crítica ha señalado reiteradamente como característico de su poesía ha sido el llamado prosaísmo o prosismo que actúa, por una parte, como procedimientos de extraordinario formal, pero también —tal y como señala Gonzalo Sobejano— como extrañamiento del espacio canonizado como poético, es decir, como introducción de la «prosa del mundo» en el poema. Es sabido, que estos rasgos están emparentados con la atmósfera poética que González respira al comienzo de su trayectoria: el llamado realismo social y sus inflexiones. No obstante, ese extrañamiento espacial se radicaliza a tal punto en la obra de nuestro poeta que sus resultados van mucho más allá de lo logrado por sus maestros o compañeros de generación hasta el punto de acercarse a posiciones «antipoéticas» y, en concreto, a un grupo de escritores hispanoamericanos, Parra, Cardenal, Dalton, Benedetti, etc., que desde una tradición y unas condiciones históricas muy particulares desembocan en una práctica poética que guardan indiscutibles puntos de contacto con la llamada Generación poética del 50.

Desde aquí es desde donde el poema elegido, «Avanzaba de espaldas aquel río...» nos parece un texto extraordinariamente significativo, simbólico incluso, de la actitud y la poética de Ángel González. El poema se centra en uno de los temas más queridos y frecuentados por Ángel González, el tema del tiempo visto desde una tradición muy próxima: aquella que comienza en Heráclito y se extiende hasta Antonio Machado. La imagen del pasado del tiempo es la imagen del caudal de un río. No obstante, desde el primer mo-

mento, desde el primer verso, el proceso de extrañamiento está ya en marcha al provocarnos con la primera imagen un sentimiento de confusión o contradicción. El río del tiempo avanzaba, pero al revés, de espaldas: «No miraba adelante, no atendía/ a su Norte —que era el Sur.» No es que equivocara este río/paloma, es que «no atendía» a su dirección. ¿De espaldas a qué avanzaba entonces? Si olvidamos esa figura contradictoria del comienzo, podríamos leer el poema siguiendo su curso normal: el río avanza y contempla los álamos perdiéndose cauce abajo, se embebe en el cielo cambiante del otoño, retiene un instante las ramas de los sauces para dejarlas irse, etc., etc. El río incluso es consciente de la proximidad del mar, que es el morir: «...tan próximo / que ya en el viento su rumor se oía.» Sin embargo, y aquí está toda la clave del poema, el río continuaba avanzando de espaldas. Pere Rovira, con la inteligencia que suele emplear en sus comentarios, señala en relación a este poema que la clave está en la «suplantación» que el hablante hace del drama humano de la existencia al sustituirlo por un paisaje.

Efectivamente, el poema podría reducirse a una especie de haikú o aforismo construido con su primer y último verso:

Avanzaba de espaldas aquel río
¡Y con qué amor lo hacía!

Porque en esos dos versos es en donde se condensan las dos imágenes centrales del mismo. Sin embargo, el poema se construye también como paisaje. Ahora bien, el paisaje no está exento de simbolismo profundo. El paisaje está ahí por que constituye la tercera, y necesaria, gran imagen del poema: la imagen de la vida, de lo vivo, de lo vivido. El río avanza inexorablemente hasta el mar que es el morir, pero no

avanza de cara, sino de espaldas, es decir, avanza «a su pesar» y lo demuestra incluso físicamente, en su actitud. Además, este avanzar de espaldas hace que se personifique, que se antropoformice. Un río que avanza de espaldas es un río que mira hacia arriba, que no mira de frente, y además que tiene tiempo para contemplar, durante un largo espacio de tiempo, todo lo que va dejando atrás, esto es, todo lo vivido: los álamos, las ramas de los sauces, las espumas, las orillas de los remansos, los juncos, los rebaños abrevando, las piedras blancas... Y lo que no puede alcanzar, es decir, tocar, acariciar con los bordes de su cuerpo/agua lo acaricia con sus «ojos de agua». Lo que no puede vivir intensamente, al menos lo contempla intensamente. No es difícil colegir para un lector de Ángel González el profundo carácter simbólico de este poema, en la medida en que construye como una metáfora de la profunda actitud vitalista del poeta asturiano. Tanto la poesía como la propia vida de Ángel González han avanzado durante mucho tiempo de espaldas a la «corriente», o, para decirlo más exactamente, han avanzado como una corriente de espaldas, como una corriente que avanza en sentido inverso. La vida es sin duda el gran tema de la poesía de Ángel González, pero la vida trascendida en voluntad de vivir como único sentido de nuestra existencia ante la inevitable certeza del acabamiento: «Para vivir un año es necesario / morirse muchas veces mucho». Este vitalismo consciente se tematiza en su poesía a través de un especial tratamiento de temas recurrentes, el paso del tiempo, el amor, la realidad social, la amistad, la literatura misma, etc., que nuestro poeta convoca esgrimiendo recursos retóricos de distintos tipo. Algunos de ellos son metáforas sobre el discurrir temporal, metáforas tan arriesgadas y antipoéticas, tan simbólicas como la que preside el poema comentado: «avanzaba de espaldas aquel río...»

AVANZABA DE ESPALDAS AQUEL RÍO...

Avanzaba de espaldas aquel río.

No miraba adelante, no atendía
a su Norte —que era el Sur.
Contemplaba los álamos
altos, llenos de sol, reverenciosos,
perdiéndose despacio cauce arriba.
Se embebía en los cielos
cambiantes
del otoño:
decía adiós a su luz.
Retenía un instante las ramas de los sauces
en sus espumas frías,
para dejarlas irse —o sea, quedarse—,
mojadas y brillantes, por la orilla.
En los remansos
demoraba su marcha,
absorto ante el crepúsculo.

No ignoraba al mar ácido, tan próximo
que ya en el viento su rumor se oía.
Sin embargo,
continuaba avanzando de espaldas aquel río,
y se ensanchaba
para tocar las cosas que veía:
los juncos últimos,
la sed de los rebaños,

las blancas piedras por su afán pulidas.
Si no podía alcanzarlo,
lo acariciaba todo con sus ojos de agua.

¡Y con qué amor lo hacía!

De *Prosemas o menos*, 1985

Abelardo Sánchez León
Carlos Germán Belli

Escojo este breve poema del poeta peruano Carlos Germán Belli porque lo leí de joven, acabado de ingresar en la Universidad Católica, en el ya legendario local de la plaza Francia. El poema me abrió las puertas al tema del hogar, de los padres, de los hijos, de la paternidad, de una manera que no fuera ni tonta ni melodramática. Pienso que uno de los ejes fundamentales de mi poesía radica en la tríada padre, madre e hijo. Es un tema que lo comparto con varios poetas; con el primer Vallejo, por supuesto, pero fue Belli quien me lo mostró en forma natural, espontánea, con un lenguaje claro, directo, como eran sus primeros poemas. Lenguaje que recreaba, también, aquel del Siglo de Oro español, e incluso se permite en un verso decir «cuánto luchasteis vosotros», como si fuera común decirlo así en el Perú.

Además, debo decir, que el poema tiene un tono existencial que nunca he abandonado. Las preguntas existenciales parecen sacadas de los cabellos por lo ingenuas que puedan parecer: es importante vivir, la vida vale algo o no vale nada, quisiera morir o seguir andando, entre otras, y Belli se las plantea con esa sencillez que introduce, al mismo tiempo, un lenguaje tosco, aquel que no rehuye el dolor. El poema se publicó en el año 1962. En ese año yo cursaba el penúltimo de mi educación secundaria. El libro lo compré el 31 de mayo de 1965,

lo sé porque está la fecha, quizá en alguna de las viejas librerías de la calle Quilca, en el centro de Lima. Recuerdo que mis hijos se lo aprendieron de memoria, y se mataban de risa. Uno quería ser Pocho y el otro Mario. Eran días felices, de infancia, de mirar el mar oscuro de nuestro litoral en el diario trayecto a los entrenamientos de natación. Y yo luchaba y luchaba, vaya que luchaba, a pesar de los bajos salarios del Perú.

Papá, mamá,
para que yo, Pocho y Mario
sigamos todo el tiempo en el linaje humano,
cuánto luchasteis vosotros
a pesar de los bajos salarios del Perú,
y tras de tanto tan solo me digo:
«venid, muerte, para que yo abandone
este linaje humano,
y nunca vuelva a él,
y entre otros linajes escoja al fin
una faz de risco,
una faz de olmo,
una faz de búho».

De *Oh hada cibernética*, 1962

Andrés Sánchez Robayna
José Lezama Lima

I

Confieso que he dudado en la elección del poema: ha sido «Una oscura pradera me convida» como pudo haber sido, pongo por caso, el titulado «Ah, que tú escapes», del mismo libro (*Enemigo rumor,* 1941), «La prueba de jade» (recopilado en la *Poesía completa* del autor dentro de la sección «Poemas no recogidos en libros») o, en fin, «El pabellón vacío», el poema que cierra el último libro de Lezama, *Fragmentos a su imán* (1977).

Tengo con esos poemas, y con otros del poeta cubano, una vieja y especial relación. A mi juicio, la poesía de Lezama Lima constituye una frontera en la lírica de lengua española —y no solamente la lírica del siglo XX— por las peculiares e insólitas características de su lenguaje, unas características que se abren a potencias (y a potencialidades) que parecen literalmente infinitas y que han abierto territorios desconocidos hasta hoy para la poesía hispánica. Recurriendo a una conocida fórmula propuesta por Ezra Pound, pertenecería Lezama, por lo que acabo de señalar, a la clase de poetas *inventors,* es decir, a los poetas que abren la palabra de la poesía a nuevas posibilidades expresivas, frente a los *masters,* que se limitan a dar continuidad a los valores literarios heredados.

En la poesía de lengua española de la pasada centuria —huelga tal vez decirlo—, son muy escasos los primeros; y sería preciso determinar, entre los segundos, quiénes han dado continuidad *efectiva* a los valores aludidos y quiénes, por el contrario, no pasan de una discreta capacidad mimética.

A mi ver, la poesía de Lezama representa la plena consecución de una palabra llevada al intento de hacer posible lo imposible. No se trata ya sólo de un buceamiento órfico que da cuenta de una palabra en libertad, de una aventura espiritual aparentemente ilimitada en sus descubrimientos, sino que estamos ante lo que el mismo Lezama ha llamado «lo imposible» que, al moverse en la infinitud, «engendran un *potens* que es la imagen posible». No es este el lugar para adentrarse en el *sistema poético* del autor, un sistema que no conviene identificar con una *teoría* ni con una voluntad o intencionalidad poética anterior o preexistente al poema mismo. Diré sólo que tal sistema poético —«espacio gnóstico», «súbito», «vivencia oblicua», etcétera— no significaría nada si no fuese, como de hecho es siempre en Lezama, *posterior* a la realización de una palabra poética que nos sorprende una y otra vez por los hallazgos de su «búsqueda verbal de finalidad desconocida».

II

Puesto que se me pide no sólo hacer una elección, sino explicar su motivo, no es preciso que insista en que tal elección responde, de entrada, a cuanto acabo de señalar. «Una oscura pradera me convida» constituye un poema muy representativo no sólo del «sistema poético» de Lezama sino también de los asombrosos descubrimientos de su investigación verbal. Con los viejos recursos de la metáfora y de la imagen

(ambos, se diría, desbordados por la continua ruptura de los límites de la investigación aludida, que no necesita siquiera de la visión analógica para sus formulaciones poéticas, sino que avanza por una especie de proliferación y transmutación de lo imaginario, de incesantes engarces que chocan a veces con la sintaxis y el léxico convencionales), con tales recursos, digo, el poeta logra acceder a lo «imposible».

Lo *maravilloso* («É del poeta il fin la meraviglia»), viejo designio barroco —un Barroco que es, para Lezama, decisivo espacio de cultura—, adquiere aquí nuevos valores y dimensiones, puesto que el asombro de la imaginación analógica no es ahora sino el umbral de un conocimiento poético que opera por una suerte de liberación de la imagen. Ese conocimiento no teme perderse en su camino hacia lo desconocido. Y alguna vez se pierde. En los momentos en que lo hace, en algún poema extenso, puede ser que el texto se resienta de un modo u otro, pero la *verdad poética* de la búsqueda no ha perdido un ápice de su sentido.

En «Una oscura pradera me convida», el escenario casi eglógico (aguas, rocío, cielo, girasol) es el marco preciso en el que tiene lugar una especie de sueño diurno, de alucinado ingreso en la visión de la «sorpresa» del mundo. La pradera invitadora cumple la función de definir el espacio de todo lo que nos convida, de todo aquello que nos llama o nos invita a la fruición o al goce. Y lo que nos convida es siempre, ante todo, la vida. Vida y «convida» guardan en el poema, de hecho, una relación sonora en la que la segunda palabra aloja a la primera como el fruto abraza o aloja al hueso. El asombro de vivir («gamo en el cielo, rocío, llamarada») se deja ganar por los maravillosos objetos del mundo («cien cabezas, cornetas, mil funciones») ante la continua sorpresa del ser: sorpresa de su memoria («mi memoria prepara su sorpresa») y sorpresa ante la extrañeza del

maravilloso espectáculo del mundo («extraña la sorpresa en este cielo»). El poema no es sino la trasmutación de la visión en palabra o, si se prefiere, de la palabra que hace posible la visión. La palabra hace *posible,* en efecto, la aparición de un gamo en el cielo, la convivencia del rocío y de la llamarada, y hasta su identificación en una sola cosa. ¿No estamos aquí ante un nuevo avatar de la barroca *poética por alquimia*?

Una escuela contemporánea de interpretación asegura que la verdadera realidad del hablar poético reside en la *enunciación* misma. La enunciación de «Una oscura pradera me convida» nos sitúa en una escena verbal en la que *todo* es literalmente posible. Tal es el reino de lo poético: el reino de la infinita posibilidad.

UNA OSCURA PRADERA ME CONVIDA

Una oscura pradera me convida,
sus manteles estables y ceñidos
giran en mí, en mi balcón se aduermen.
Dominan su extensión, su indefinida
cúpula de alabastro se recrea.
Sobre las aguas del espejo,
breve la voz en mitad de cien caminos,
mi memoria prepara su sorpresa:
gamo en el cielo, rocío, llamarada.
Sin sentir que me llaman
penetro en la pradera despacioso,
ufano en nuevo laberinto derretido.
Allí se ven, ilustres restos,

cien cabezas, cornetas, mil funciones
abren su cielo, su girasol callando.
Extraña la sorpresa en este cielo,
donde sin querer vuelven pisadas
y suenan las voces en su centro henchido.
Una oscura pradera va pasando.
Entre los dos, viento o fino papel,
el viento, herido viento de esta muerte
mágica, una y despedida.
Un pájaro y otro ya no tiemblan.

De *Enemigo rumor,* 1941

Eloy Sánchez Rosillo
Antonio Machado

Puede que sea verdad eso que a veces se dice de que en un solo buen poema está toda la poesía. Pero aun con este consuelo, hay que renunciar a demasiado para aceptar las reglas de juego de la presente antología. Sus organizadores nos proponen elegir, de entre toda la poesía en español del siglo XX (al que, por cierto, ya me voy acostumbrando a considerar el siglo pasado), un único poema que de manera especial nos interese.

El problema «moral» que tal propuesta plantea no está propiamente en el poema que debemos elegir, por más que sea ésta una decisión que se las trae, sino en el desaire tremendo, en la gran traición que le haremos a todos los poemas del siglo XX que siendo para nosotros tan buenos como el elegido habremos de descartar al final. No hay derecho. Cuánta ingratitud para con unos poemas que nos conmovieron y nos conmueven, que nos acompañaron casi desde siempre y que para siempre seguirán con nosotros.

Pero qué le vamos a hacer. Seguramente no hay que tomarse la cosa tan a la tremenda; habrá que entenderla como un entretenimiento un tanto complicado y nada más. La vida nos pone a veces en atolladeros como éste y lo mejor es tratar de salir del aprieto con decisión y cuanto antes.

Y eso es precisamente lo que a continuación procuraré hacer yo.

Sin darle más vueltas al asunto (porque ya le he dado bastantes desde que me invitaron a participar en esta antología), voy finalmente a decidirme por un poema de Antonio Machado, uno de los fundadores indudables de nuestra poesía del siglo XX, a pesar de que algunos digan que la poesía de Machado, y el propio Machado, tienen como un cierto regusto decimonónico.

El poema es bien conocido. Acaso debido a ello coincida en mi elección con alguno de los demás participantes de la antología. Pero no me importa. No pretendo ser original, sino elegir un buen poema. Y el que he elegido, desde luego, lo es.

Se trata del soneto de *Nuevas canciones* que comienza con el verso «Esta luz de Sevilla... Es el palacio», en el que Machado traza un maravilloso retrato retrospectivo de su padre, muerto en 1893, a los 47 años. El poema puede fecharse en 1924, y está escrito a partir de un esbozo de 1916 titulado «En el tiempo», que es casi tan bueno como el soneto y yo diría que en algún momento incluso mejor (me quedo con la gana de reproducir aquí el mencionado apunte y recomiendo vivamente su lectura). Cuando Machado escribió el soneto hacía más de treinta años que su padre había muerto y el poeta estaba próximo a los cincuenta.

Los editores de la antología nos pidieron a quienes en ella participamos un comentario del poema que eligiéramos. Pero yo desoiré la petición y no intentaré escribirlo. Qué comentario va a hacer uno de algo tan hermoso y tan emocionante. Lo único que deseo es poner el poema ante los ojos de los lectores de este volumen, para que lo relean quienes lo conocieran ya y para darlo a conocer a los que por primera vez se acerquen a él.

Sólo diré, para terminar, que todo el rigor y todo el temblor de la poesía de Machado están en este soneto tan sugestivo. El poema me parece extraordinario de principio a fin, pero es quizás su cierre, el terceto final, lo que lo hace ser un poema verdaderamente abismal y sobrecogedor. El problema de la tempora-

lidad, central como se sabe en la poesía de Machado, está tratado aquí de milagrosa manera. El poeta recuerda en estos versos a su padre, en la luz de Sevilla; y a su vez, el padre, desde dentro del poema, piensa en el futuro y contempla compasivamente en aquel entonces al propio poeta, a su hijo, ya mayor y con los estragos del tiempo bien visibles en su pelo blanco. En pocas ocasiones se ha expresado en poesía con tanta concisión y tanta hondura el vértigo, la tragedia y el enigma del tiempo.

SONETO

Esta luz de Sevilla... Es el palacio
donde nací, con su rumor de fuente.
Mi padre, en su despacho. —La alta frente,
la breve mosca, y el bigote lacio—.

Mi padre, aún joven. Lee, escribe, hojea
sus libros y medita. Se levanta;
va hacia la puerta del jardín. Pasea.
A veces habla solo, a veces canta.

Sus grandes ojos de mirar inquieto
ahora vagar parecen, sin objeto
donde puedan posar, en el vacío.

Ya escapan de su ayer a su mañana;
ya miran en el tiempo, ¡padre mío!,
piadosamente mi cabeza cana.

De *Nuevas canciones,* 1925

Fernando Savater
Jesús Tomé

Sólo he estado una vez en Puerto Rico y un solo día. Tuve ocasión de dar una charla ante un público universitario, muy cordialmente acogida. Al final, varias personas se me acercaron para que les firmase libros y un señor algo mayor que yo me obsequió con uno suyo, dedicado. El libro se titulaba —se titula— *Como el caer del agua sobre el agua* (Ed. De la Universidad de Puerto Rico) y el autor es Jesús Tomé. Esa misma noche, en el hotel, leí el prodigioso soneto que transcribo más abajo y que condensa poéticamente el destino de nuestra finitud inscrita en lo eterno (por tanto de nuestra eterna finitud). La doctrina de Nietzsche sobre el eterno retorno es una trabajosa forma de poner en palabras la misma intuición. De Jesús Tomé, al que culpablemente desconocía hasta que tuvo la amabilidad de regalarme su poemario, ninguna información biográfica aparece en esta obra y por tanto ninguna puedo ofrecer.

De todo lo que fue nada se pierde:
del seno de lo eterno que se oculta
viene a la viva luz de lo visible,
y regresa a lo eterno de su origen.

Lo que existió y ha de existirse
para siempre jamás. Por un momento
se hizo tiempo en el tiempo declinable;
pero será por siempre lo que ha sido.

Y yo seré por siempre, reintegrado
con todo lo que escapa del recuerdo,
con todo lo que amé, con lo invertido

en sueños esperanzas y deseos.
Todo me espera allí. Cuando regrese
seré lo que ahora soy, lo que ya he sido.

De *Como el caer del agua sobre el agua.*

Laura Scarano
Federico García Lorca

Difícil elección la de evocar un poema del siglo XX en lengua española que resulte más significativo para la experiencia personal, y de paso dar cuenta acabada de tal opción. Numerosos criterios, de diferente rango, pueden esgrimirse: el poema más leído, el más representativo de una época, el que concilie más lectores, el más logrado, el que más seduzca el difuso gusto personal (tan variable en las distintas épocas de la vida). Pero ante el desafío y la propuesta, y reconociendo al menos una decena de poemas que llenarían todas esas expectativas, he optado por este breve poema de Federico García Lorca.

Este poema, incluido en su poemario *Canciones* (1927), resulta un emblema eficaz para dibujar la parábola del desconcierto como movimiento que realiza una subjetividad en fuga, en los acotados límites que la palabra traza en una página. Si bien no es uno de sus poemas más conocidos y citados (excepto por el luminoso verso final) siempre pensé que condensaba el mundo tenso y profundo de la escritura lorquiana. Porque esta imagen final del desconcierto opera como una metáfora eficaz para dibujar la atmósfera que crea su poesía en los lectores: la de un hombre que no se reconoce en su propio nombre. Este «no-Federico» es el poeta habitado por otros, por la multitud silenciosa de su cosmogonía

andaluza y gitana, por la muchedumbre anónima de Nueva York, por los arquetipos simbólicos de su teatro, por las fuerzas telúricas de su tierra granadina, por los diferentes, los marginados, los «otros».

La vanguardia es tan sólo uno de los nombres poéticos para una escritura dislocada de un único punto fijo, inmóvil; no hay un sólo centro de significación ni una única voz homogénea y consistente. Las voces de la vanguardia en Lorca van a construir progresivamente una subjetividad en proceso, en transformación, en búsqueda dialéctica del otro. Esta voz de *Canciones* es una voz sintética que apresa las impresiones de una subjetividad oculta, casi secreta e impersonal. Un sujeto extrañado de su propio nombre, de una identidad unívoca y uniforme que lo separa del cosmos, del ritmo natural de las cosas que viven y mueren. Este poema titulado precisamente «De otro modo» ensaya ya esta estética del extrañamiento. Parece decirnos que existe «otro modo» para ser nosotros mismos, inaugurando esa experiencia en la poesía.

«Federico» es el nombre que inmoviliza al ser desde esta ideología autoral, que lo detiene en una identidad pautada, que lo encarcela en un vocablo radicalmente definidor y violentamente referencial. El poema se construye desde un discurso metafórico que responde a una poética simbolista —se hablará de estos primeros libros de Lorca como deudatarios de una «poesía pura»—. Frente al esplendor del atardecer, una mágica «hoguera» anima el paisaje («pone al campo de la tarde/unas astas de ciervo enfurecido») y emula un «ojo de gato triste y amarillo», que opera una mística transmutación sobre el campo: el sujeto se siente él mismo transformado, enajenado de su identidad fija, convertido metonímicamente en un reflejo, en el espejo del agua («Yo en mis ojos paseo por las ramas. / Las ramas se pasean por el río.»).

Esta instancia de simbólica simbiosis con el cosmos permite al yo un reconocimiento de su comunión con el paisaje («Llegan mis cosas esenciales»). Y es esta cadena vital indisoluble la que produce el desconcierto del propio nombre propio, lo enajena y disuelve entre los otros, lo otro. «Federico» nombraría el límite cerrado, clausurando una experiencia, como la artística, que se define por la integración en el Todo, la comunión con lo universal. Bien podrían aplicarse aquí las palabras de Jacques Derrida, cuando define el nombre propio como la marca por antonomasia de la ausencia, aquella que al ser dicha enajena al sujeto de su presencia volatilizando el signo en un girar enloquecido sobre sí mismo, sin más anclaje que su propia materialidad, desterrado sin remedio de la ingenuidad de una presencia metafísica que lo contenga y de la cual pueda ser vehículo de representación, previa o externa a su inscripción. El nombre propio es el paradigma del signo separado de su objeto, de la irreductible distancia entre las palabras y las cosas, emblema de su diferencia constitutiva y de su permanente iterabilidad, siempre diferida. «Federico» nombra esa ausencia y la voz no se reconoce en las fronteras estrechas de ese continente verbal.

Más allá de las presuntas connotaciones a un género que el sujeto (como rastro del autor real) rechazaría (un Federico masculino normado por la convención social y sexual), alientan en estos versos otros rechazos igualmente categóricos, densamente entrelazados a la progresión discursiva del poema. El escenario natural es proyectado a una interioridad que se expresa en las dos primeras estrofas como mirada. Un sujeto perceptual se define por el detenimiento moroso en un atardecer dibujado con una imaginería simbolista, en el que emerge la marca deíctica del yo como una rotunda presencia. Este yo aparece anclado precisamente en la mirada

(su paseo por las ramas de los árboles) que lo devuelve a ese paisaje detenido y expectante.

La estrofa final opera un quiebre en la extática visión cosmológica: el sujeto captura una dimensión metafísica del yo («mis cosas esenciales») como advenimiento, analogado a la palabra, cifrada en su forma musical, la canción, enredando una de sus formas iterables (estribillo) como eco de otros ecos. Y precisamente es aquí cuando el poema desenvuelve la experiencia del extrañamiento. El nombre propio, recurso que tradicionalmente sirve para fijar la identidad, aquí en cambio la socava, la enajena, la disuelve marcada para anclarse en un espacio disponible y móvil, donde no hay nombre diferencial, donde no hay signo externo que lo encadene, más allá de la magia que el poema instaura, para el yo que lo lee.

Pocos poemas logran como éste condensarse en un solo verso (el final) que los contiene y de paso nos abre a un universo de significaciones que nos implica como hombres y mujeres de un siglo controvertido y polifacético; imposible no guardar en la memoria para siempre, una vez leído, este verso que en su estatura minúscula nos permite reconocer todo lo que somos y, a la vez, paradójicamente, todo lo que dejamos de ser y todo lo que descubrimos ser, en los límites humildes pero infinitos del poema.

Pero cabe agregar una coda a las razones de mi elección. Más de sesenta años después, otro poeta español, reescribe el poema con el mismo título y reformula idéntico extrañamiento al escribir su nombre. Ángel González en su brevísimo poema titulado también «De otro modo», en el poemario *Deixis en fantasma* (1992), se despoja de la imaginería encendida del atardecer lorquiano, del animismo del paisaje y de la quasi mística comunión con el cosmos para instaurar un sujeto que apenas inscribe su marca en la página, se des-

conoce y extraña de su nombre propio, se desdobla y enmascara, se enajena de ese signo falaz y ajeno que no lo contiene, simulacro de una identidad fantasmática, una deixis inútil, sin anclaje en el yo.

DE OTRO MODO

Cuando escribo mi nombre,
lo siento cada día más extraño
¿Quién será ese? —me pregunto
y no sé qué pensar.
Ángel.
¡Qué raro!

Y me animo a evocar este poema aquí porque es parte vital de mi lectura y preferencia por aquel antecesor lorquiano. El sabor más cercano y afín del poema de González (su desconcierto radical) me permite acercarme con nuevos ojos a la música más lejana del de Lorca (y su impulso esencialista, y casi mágico). En el ocaso del mismo siglo, González reedita el desasosiego por la identidad, sin panteísmo que lo enajene para salvarlo, sino constatando la traición del signo, pero ambos comparten la experiencia de disolución, de extrañamiento, de ser otro y no ser yo. Imposible pensar que González no tuviera en su memoria el poema de Lorca al escribir el propio. Ambos poemas dialogan entre sí y se alimentan de ese tejido invisible que los nutre y sostiene (eso que algunos llaman tradición). Y ni el vocablo escolar de influencia ni el más sofisticado tecnicismo de intertexto logran atrapar ese imperceptible lazo que los mantiene unidos. Quizás porque un poema crece con sus lecturas y un poeta es inventado por sus lectores (como lo advirtió tempranamente el sabio Borges), el poema no termina en su punto fi-

nal. Cada poema busca a su lector para escribirse nuevamente. El de Federico encontró a Ángel y ambos me encontraron a mí que hoy los elijo, para desconocerme en mi nombre (Laura ¡qué raro!) y convertirme en otra, en todos, en nadie, en el espacio de la única utopía que el siglo XX no logró quitarnos.

DE OTRO MODO

La hoguera pone al campo de la tarde
unas astas de ciervo enfurecido.
Todo el valle se tiende. Por sus lomos,
caracolea el vientecillo.

El aire cristaliza bajo el humo.
—ojo de gato triste y amarillo—.
Yo, en mis ojos, paso por las ramas.
Las ramas se pasean por el río.

Llegan mis cosas esenciales.
Son estribillos de estribillos.
Entre los juncos y la baja tarde,
¡qué raro que me llame Federico!

De *Canciones*, 1927

Ricardo Senabre
Antonio Machado

El poema que elegiría es el titulado «A José María Palacio», de Antonio Machado, incluido en el libro *Campos de Castilla*. A continuación explico sintéticamente algunas de las razones de la elección, sintetizando un viejo trabajo mío.

El poema de Antonio Machado es una carta: se menciona el destinatario —en el título—, el primer verso equivale a un encabezamiento epistolar —«Palacio, buen amigo»— y al final se indica el lugar desde donde se escribe y la fecha: Baeza, 29 de marzo de 1913. Todos estos datos obligan a identificar en este caso al sujeto del poema con el propio poeta, ya que éste, en efecto, se encontraba en el Instituto de Baeza desde el comienzo del curso, después de su experiencia soriana, y que José María Palacio era amigo de Machado. El autor escribe una carta a Soria desde Andalucía evocando la recordada primavera soriana precisamente en 1913; es la primera primavera en varios años que Machado pasa fuera de Soria, y también la primera sin Leonor. Toda la evocación está impregnada de este sentimiento de pérdida. Lejos de componer un poema descriptivo, Machado escribió —y rescribió y corrigió para borrar los indicios más evidentes— una dolorida elegía. Se advierte en la sapientísima elección de los indicios paisajísticos primaverales que van desgranándose en la primera parte del poema. En medio de una serie

de elementos que connotan blancura y pureza para servir de fondo al paisaje evocado (el anuncio de las flores de la acacia, la nieve de las cumbres del Moncayo), la pregunta «¿tienen los viejos olmos / algunas hojas nuevas?» obliga a recordar el poema «A un olmo seco», escrito el año anterior, donde el poeta se maravillaba de que, en el tronco del olmo condenado a morir, la primavera hubiera hecho brotar indicios de vida en forma de «algunas hojas verdes» y esperaba «otro milagro de la primavera»: la curación de la esposa, condenada por la enfermedad. ¿Cómo no pensar que la pregunta de ahora sobre los «viejos olmos» se asocia inevitablmente al recuerdo de aquel olmo y de la esposa? La primavera es en la poesía machadiana a partir de *Campos de Castilla* símbolo de la resurrección, gracias, además, a la interposición del mito de Perséfone —la que regresa del infierno cada primavera y hace florecer campos y cultivos— que el propio poeta glosó en más de una ocasión. De modo análogo, la pregunta «¿hay zarzas florecidas / entre las grises peñas...?» no apunta sólo a un rasgo primaveral, sino que oculta algo más, ya que lo llamativo es que entre los duros espinos de la zarza broten flores. Pero la palabra *espino,* que aquí sólo aparece sugerida, no es indiferente para Machado en estos momentos, ya que el Espino es el nombre del cementerio donde quedó enterrada la esposa, como se hará explícito en los últimos versos del poema. ¿Es posible que del *espino* haya brotado la flor gracias al milagro de la resurrección? La esperanza de que podría acaso recobrar a la esposa muerta trastornó a Machado en aquellos meses, como consta no sólo en varios poemas *in morte* de Leonor, sino en una carta conmovedora que el poeta dirigió a Unamuno exponiéndole sus sentimientos. Una orientación semejante tienen los versos posteriores en que se alude a la siembra, porque esta tarea demuestra que lo que se *entierra* no permanece sepultado para siempre, si-

no que brota. El poema va ocultando pistas, manifestando muy oblicuamente sentimientos íntimos y dolorosos hasta que, recobrando el encabezamiento inicial, se desliza una de las preguntas más trascendentes de toda la poesía española: «Palacio, buen amigo, / ¿tienen ya ruiseñores las riberas?» Esto era preguntar si los ruiseñores, pájaros amorosos por excelencia en la tradición lírica, se han aposentado ya en las «riberas», a ambas orillas del río, y han iniciado ya lo que Garcilaso llamaba sus «blancas querellas», su diálogo amoroso. Y por debajo de esta pregunta late otra, íntima, que no aflora a la superficie del texto: ¿sería acaso posible un diálogo amoroso con la otra «orilla» del tiempo, donde se encuentra Leonor? Pero este delirio momentáneo se desvanece pronto, y Machado tiene que encomendar al amigo que lleve al cementerio de la esposa unas flores, patéticos sucedáneos de un diálogo deseado que la muerte ha hecho imposible. Más por lo que oculta que por lo que dice, «A José María Palacio» es uno de los grandes poemas de amor elegíaco de la literatura europea.

A JOSÉ MARÍA PALACIO

Palacio, buen amigo,
¿está la primavera
vistiendo ya las ramas de los chopos
del río y los caminos? En la estepa
del alto Duero, Primavera tarda,
¡pero es tan bella y dulce cuando llega!...
¿Tienen los viejos olmos
algunas hojas nuevas?

Aún las acacias estarán desnudas
y nevados los montes de las sierras.
¡Oh, mole del Moncayo blanca y rosa,
allá, en el cielo de Aragón, tan bella!
¿Hay zarzas florecidas
entre las grises peñas,
y blancas margaritas
entre la fina hierba?
Por esos campanarios
ya habrán ido llegando las cigüeñas.
Habrá trigales verdes,
y mulas pardas en las sementeras,
y labriegos que siembran los tardíos
con las lluvias de abril. Ya las abejas
libarán del tomillo y el romero.
¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?
Furtivos cazadores, los reclamos
de la perdiz bajo las capas luengas,
no faltarán. Palacio, buen amigo,
¿tienen ya ruiseñores las riberas?
Con los primeros lirios
y las primeras rosas de las huertas,
en una tarde azul, sube al Espino,
al alto Espino donde está su tierra...

Baeza, 29 de abril de 1913.

De *Campos de Castilla,*
Páginas escogidas, 1917

Andrés Soria Olmedo
Luis García Montero

Una corriente del gusto poético contemporáneo, representada sobre todo por Gabriel Ferrater y Jaime Gil de Biedma solicita que los poemas sean divertidos, a fuerza de ser interesantes y entretenidos. El empleo de estos adjetivos, que suelen emplearse para valorar textos narrativos, tiene el propósito quizá provocador de romper la tendencia a identificar el estupor con la estupidez. Sin el estupor ante lo extraño del mundo y del yo no hay poema posible, como no hay literatura ni ciencia. «Stupore» está nada menos que en léxico personal de Galileo. En cambio, la estupidez lleva el signo contrario de la falta de curiosidad. En poesía tiene que ver con la aceptación boquiabierta de categorías previas a la experiencia estética y a su construcción dentro del poema, como por ejemplo la apreciación de que lo narrativo es incompatible con lo lírico y así por el estilo. Naturalmente, estas consideraciones no descartan ningún buen poema, se oriente como se oriente. El lector, libérrimo, sólo juzga y disfruta de los resultados, no de los proyectos.

Como es de todos sabido, Luis García Montero se afilió desde el principio de su carrera a esta corriente. «Primer día de vacaciones», incluido en *Habitaciones separadas* (1994) es un buen poema y en principio se estructura como la narración de un suceso en primera persona («nadaba yo en el mar y era muy

tarde») distribuida en seis estrofas más un verso central que deja tres a cada lado y otro que actúa de coda. Las estrofas no son regulares; en combinaciones de heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos, se ajustan a las peripecias de la narración. La primera se centra en el tiempo, la segunda en el espacio, la tercera reúne los dos motivos y presenta unas líneas de reflexión sobre el propio poema, antes de llegar a la línea central de la narración («la vi»); en la segunda mitad la primera estrofa describe a quien ve, en la segunda lo que ocurrió, y en la tercera lo que ocurrió en realidad. Hasta entonces el lector no descubre con certeza que se trata de un sueño y de una alegoría.

Por su parte, los tiempos y los aspectos se disponen en certeras simetrías: el pretérito durativo alterna con el presente gnómico («Nadaba», «era muy tarde», cuando «se queman las preguntas», «había decidido», «me adentraba» sintiendo «la inquietud que me conmueve/ al adentrarme en un poema») hasta ese decisivo «la vi» («se me acercó», «parecía venir», «se detuvo») con su tácita interpelación: «no he venido a buscarte», «no eres tú», y el contraste con el plano de lo real: «me despertó», «era media mañana», «bajé», «contemplé», hasta la aliviada conclusión: «el nombre… no era el mío».

Da lástima ser más explícito y caer en la paráfrasis teniendo el poema al lado, pero conviene decir que al acierto en la disposición del poema se suman los aciertos en la elocución. La vista del crepúsculo desde el mar y a ras del agua está sugerida con precisión y economía de medios; si la comparación de «luces» y «brasas» es previsible, no lo es el adjetivo «rendida» para la hoguera, como no lo son esos «silencios extraños» que el lector se explicará al final (A mí, además, el adjetivo «extraño» y su concepto me traen a la memoria a Javier Egea) igual que el sentimiento de estar «solitario y perdido».

En efecto, todos estos preparativos preceden al encuentro con esa anciana nadadora («Y de pronto la vi sobre las aguas»).

Hasta que no dice «todavía» no estamos seguros de que sea la muerte. De ahí el alivio: era un sueño y se agradece la seguridad prosaica de lo cotidiano, en tierra y en una ciudad con mercado, motos y gente bulliciosa (en compensación, la metáfora de ese cielo semejante a «una bandera viva / en el mástil de agosto») hasta la comprobación final de que a diferencia del terrible mar de *Poeta en Nueva York* («y que el mar recordó ¡de pronto! / los nombres de todos sus ahogados») se nos ha postergado la invitación a danzar con la muerte: «en el periódico / el nombre del ahogado no era el mío». Aún sería factible dar más detalles sobre posibles engarces con la tradición semejantes al que se acaba de apuntar. Pero es mejor releer este buen poema.

PRIMER DÍA DE VACACIONES

Nadaba yo en el mar y era muy tarde,
justo en ese momento
en que las luces flotan como brasas
de una hoguera rendida
y en el agua se queman las preguntas,
los silencios extraños.

Había decidido nadar hasta la boya
roja; la que se esconde como el sol
al otro lado de las barcas.

Muy lejos de la orilla,
solitario y perdido en el crepúsculo,
me adentraba en el mar

sintiendo la inquietud que me conmueve
al adentrarme en un poema
o en una noche larcha de amor desconocido.

Y de pronto la vi sobre las aguas.
Una mujer mayor,
de cansada belleza
y el pelo blanco recogido,
se me acercó nadando
con brazadas serenas.
Parecía venir del horizonte.

Al cruzarse conmigo,
se detuvo un momento y me miró a los ojos:
no he venido a buscarte,
no eres tú todavía.

Me despertó el tumulto del mercado
y el ruido de una moto
que cruzaba la calle con desesperación.
Era media mañana,
el cielo estaba limpio y parecía
una bandera viva
en el mástil de agosto.
Bajé a desayunar a la terraza
del paseo marítimo
y contemplé el bullicio de la gente,
el mar como una balsa,
los cuerpos bajo el sol.
En el periódico
el nombre del ahogado no era el mío.

De *Habitaciones separadas*, 1994

Juan Carlos Suñén
José Gorostiza

No es fácil encontrar, entre tantos posibles, un poema que represente el siglo XX de la poesía en español. Podría ser «Piedra de sol», de Octavio Paz; o el poema XXVIII de «Trilce», de César Vallejo; o «Don de la ebriedad», de Claudio Rodríguez; o...

Pero hay que escoger, y puesto a ello me decido finalmente por el siempre necesitado de recuerdo, aunque nunca olvidado del todo, «Muerte sin fin», de José Gorostiza (1901-1967). Si «Espacio» de Juan Ramón (otra elección posible, sin duda alguna), es, como se ha venido diciendo, el primero de nuestros grandes poemas conscientemente actuales, «Muerte sin fin» es, probablemente, el primero (el más alto) de los de ellos. El libro se publica en el 39, el mismo año que *Filosofía y Poesía,* de María Zambrano, entonces exiliada en México. Viene a cuento saberlo al hablar de un poema cuyo transcurrir parece establecerse en los márgenes de un pensamiento que se hace y se deshace ante nuestros ojos, y cuya formulación es a un tiempo la formulación de la intuición y la burla de su demanda: apenas el destello que se interroga en el vaso de agua, y cuya pregunta es un desafío a la forma que nos da vida, pero que al ponernos en el tiempo, nos obliga también a morir. Definida como pasión lúcida, la modernidad expone aquí su arma verdadera y su seña de identidad: se critica a sí misma, consciente de que toda intención de trascendencia es una apuesta por la destrucción.

Leído de nuevo el poema, encuentro intacto en estos versos el ejercicio de decoherencia —digno de ser citado entre los más lúcidos de la poesía vigesimal— que ya marcó mis anteriores lecturas. No envejece. Al contrario, su contenido alcanza con el tiempo una mayor solidez. Y aún sobrecoge ese descendimiento de la voz que acaba por decirnos que el diablo, señores, es el engrudo del mundo: «Desde mis ojos insomnes / mi muerte me está acechando, me acecha. sí, me enamora / con su ojo lánguido. / ¡Anda putilla del rubor helado, /anda, vámonos al diablo!».

Pero además José Gorostiza tenía un plan. Concebía su obra como un todo en curso, y es asombroso observar, si se le lee completo, cómo iba construyendo un texto único —del que «Muerte sin fin» podría ser bisagra— por encima de sus poemas y de sus libros. No dedicó a la poesía lo que hubiéramos deseado (y él mismo, ya en puertas de la muerte, declararía lo mismo), entregado a sus ocupaciones diplomáticas y políticas, pero nos dio mucho más de lo que otros más prolijos soñaron nunca poder ofrecer.

MUERTE SIN FIN

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis
por un dios inasible que me ahoga,
mentido acaso
por su radiante atmósfera de luces
que oculta mi conciencia derramada,
mis alas rotas en esquirlas de aire,
mi torpe andar a tientas por el lodo;
lleno de mí —ahito— me descubro

en la imagen atónita del agua,
que tan sólo es un tumbo inmarcesible,
un desplome de ángeles caídos
a la delicia intacta de su peso,
que nada tiene
sino la cara en blanco
hundida a medias, ya, como una risa agónica,
en las tenues holandas de la nube
y en los funestos cánticos del mar
—más resabio de sal o albor de cúmulo
que sola prisa de acosada espuma.
No obstante —oh paradoja— constreñida
por el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma.
En él se asienta, ahonda y edifica,
cumple una edad amarga de silencios
y un reposo gentil de muerte niña,
sonriente, que desflora
un más allá de pájaros
en desbandada.
En la red de cristal que la estrangula,
allí, como en el agua de un espejo,
se reconoce;
atada allí, gota con gota,
marchito el tropo de espuma en la garganta
¡qué desnudez de agua tan intensa,
qué agua tan agua,
está en su orbe tornasol soñando,
cantando ya una sed de hielo justo!
¡Mas qué vaso —también— más providente
éste que así se hinche
como una estrella en grano,
que así en heroica promisión, se enciende

como un seno habitado por la dicha,
y rinde así puntual, una rotunda flor
de transparencia al agua,
un ojo proyectil que cobra alturas
y una ventana a gritos luminosos
sobre esa libertad enardecida
que se agobia de cándidas prisiones!

¡Mas qué vaso —también— más providente!
Tal vez esta oquedad que nos estrecha
en islas de monólogos sin eco,
aunque se llama Dios,
no sea sino un vaso
que nos amolda el alma perdidiza,
pero que acaso el alma sólo advierte
en una transparencia acumulada
que tiñe la noción de Él, de azul.
El mismo Dios,
en sus presencias tímidas,
ha de gastar la tez azul
y una clara inocencia imponderable,
oculta al ojo, pero fresca al tacto,
como este mar fantasma en que respiran
—peces del aire altísimo—
los hombres
¡sí, es azul! ¡Tiene que ser azul!
Un coágulo azul de lontananza,
un circundante amor de la criatura,
en donde el ojo de agua de su cuerpo
que mana en lentas ondas de estatura
entre fiebres y llagas;

en donde el río hostil de su conciencia
¡agua fofa, mordiente, que se tira,
ay, incapaz de cohesión al suelo!
en donde el brusco andar de la criatura
amortigua su enojo,
se redondea
como una cifra generosa,
se pone en pie, veraz, como una estatua.
¿Qué puede ser —si no— si un vaso no?
Un minuto quizá que se enardece
hasta la incandescencia,
que alarga el arrebato de su brasa,
ay, tanto más hacia lo eterno mínimo
cuanto es más hondo el tiempo que lo colma
un cóncavo minuto del espíritu
que una noche impensada,
al azar
y en cualquier escenario irrelevante
—en el terco repaso de la acera,
en el bar, entre dos amargas copas
o en las cumbres peladas del insomnio—
ocurre, nada más, madura, cae
sencillamente,
como la edad, el fruto y la catástrofe.
¿También —mejor que un lecho— para el agua
no es un vaso el minuto incandescente
de su maduración?
Es el tiempo de Dios que aflora un día,
que cae, nada más, madura, ocurre,
para tomar mañana por sorpresa
en un estéril repetirse inédito,
como el de esas eléctricas palabras
—nunca aprehendidas,

siempre nuestras—
que eluden el amor de la memoria,
pero que a cada instante nos sonríen
desde sus claros huecos
en nuestras propias frases despobladas.
Es un vaso de tiempo que nos iza
en sus azules botareles de aire
y nos pone su máscara grandiosa,
ay, tan perfecta,
que no difiere un rasgo de nosotros.
Pero en las zonas ínfimas del ojo,
en su nimio saber,
no ocurre nada, no, sólo esta luz,
esta febril diafanidad tirante,
hecha toda de pura exaltación,
que a través de su nítida substancia
nos permite mirar,
sin verlo a Él, a Dios,
lo que detrás de Él anda escondido:
el tintero, la silla, el calendario
—¡todo a voces azules el secreto
de su infantil mecánica!—
en el instante mismo que se empeñan
en el tortuoso afán del universo.

Pero en las zonas íntimas del ojo
no ocurre nada, no, sólo esta luz
—ay, hermano Francisco,
esta alegría,
única, riente claridad del alma.
Un disfrutar en corro de presencias,

de todos los pronombres —antes turbios
por la gruesa efusión de su egoísmo—
de mí y de Él y de nosotros tres
¡siempre tres!
mientras nos recreamos hondamente
en este buen candor que todo ignora,
en esta aguda ingenuidad del ánimo
que se pone a soñar a pleno sol
y sueña los pretéritos de moho,
la antigua rosa ausente
y el prometido fruto de mañana,
como un espejo del revés, opaco,
que al consultar la hondura de la imagen
le arrancara otro espejo por respuesta.
Mirad con qué pueril austeridad graciosa
distribuye los mundos en el caos,
los echa a andar acordes como autómatas;
al impulso didáctico del índice
oscuramente
¡hop!
los apostrofa
y saca de ellos cintas de sorpresas
que en un juego sinfónico articula,
mezclando en la insistencia de los ritmos
¡planta-semilla-planta!
¡planta-semilla-planta!
su tierna brisa, sus follajes tiernos,
su luna azul, descalza, entre la nieve,
sus mares plácidos de cobre
y mil y un encantadores gorgoritos.
Después, en un crescendo insostenible,
mirad cómo dispara cielo arriba,
desde el mar,

el tiro prodigioso de la carne
que aún a la alta nube menoscaba
con el vuelo del pájaro,
estalla en él como un cohete herido
y en sonoras estrellas precipita
su desbandada pólvora de plumas.

Mas en la médula de esta alegría,
no ocurre nada, no;
sólo un cándido sueño que recorre
las estaciones todas de su ruta
tan amorosamente
que no elude seguirla a sus infiernos,
ay, y con qué miradas de atropina,
tumefactas e inmóviles, escruta
el curso de la luz, su instante fúlgido,
en la piel de una gota de rocío;
concibe el ojo
y el intangible aceite
que nutre de esbeltez a la mirada;
gobierna el crecimiento de las uñas
y en la raíz de la palabra esconde
el frondoso discurso de ancha copa
y el poema de diáfanas espigas.
Pero aún más —porque en su cielo impío
nada es tan cruel como este puro goce—
somete sus imágenes al fuego
de especiosas torturas que imagina
—las infla de pasión,
en el prisma del llanto las deshace,
las ciega con el lustre de un barniz,
las satura de odios purulentos,
rencores zánganos

como una mala costra,
angustias secas como la sed del yeso.
Pero aún más —porque, inmune a la mácula,
tan perfecta crueldad no cede a límites—
perfora la substancia de su gozo
con rudos alfileres;
piensa el tumor, la úlcera y el chancro
que habrán de festonar la tez pulida,
toma en su mano etérea a la criatura
y la enjuta, la hincha o la demacra,
como a un copo de cera sudorosa,
y en un ilustre hallazgo de ironía
la estrecha enternecido
con los brazos glaciales de la fiebre.
Mas nada ocurre, no, sólo este sueño
desorbitado
que se mira a sí mismo en plena marcha;
presume, pues, su término inminente
y adereza en el acto
el plan de su fatiga,
su justa vacación,
su domingo de gracia allá en el campo,
al fresco albor de las camisas flojas.
¡Qué trebolar mullido, qué parasol de niebla,
se regala en el ánimo
para gustar la miel de sus vigilias!
Pero el ritmo es su norma, el solo paso,
la solá marcha en círculo, sin ojos;
así, aun de su cansancio, extrae
¡hop!
largas cintas de cintas de sorpresas
que en un constante parecer enérgico,
en un morir absorto,

arrasan sin cesar su bella fábrica
hasta que —hijo de su misma muerte,
gestado en la aridez de sus escombros—
siente que su fatiga se fatiga,
se erige a descansar de su descanso
y sueña que su sueño se repite,
irresponsable, eterno,
muerte sin fin de una obstinada muerte,
sueño de garza anochecido a plomo
que cambia sí de pie, mas no de sueño,
que cambia sí la imagen,
mas no la doncellez de su osadía
¡oh inteligencia, soledad en llamas!
que lo consume todo hasta el silencio,
sí, como una semilla enamorada
que pudiera soñarse germinando,
probar en el rencor de la molécula
el salto de las ramas que aprisiona
y el gusto de su fruta prohibida,
ay, sin hollar, semilla casta,
sus propios impasibles tegumentos.

¡Oh inteligencia, soledad en llamas,
que todo lo concibe sin crearlo!
Finge el calor del lodo,
su emoción de substancia adolorida,
el iracundo amor que lo embellece
y lo encumbra más allá de las alas
a donde sólo el ritmo
de los luceros llora,
mas no le infunde el soplo que lo pone en pie

y permanece recreándose en sí misma,
única en Él, inmaculada, sola en Él,
reticencia indecible,
amoroso temor de la materia,
angélico egoísmo que se escapa
como un grito de júbilo sobre la muerte
—oh inteligencia, páramo de espejos!
helada emanación de rosas pétreas
en la cumbre de un tiempo paralítico;
pulso sellado;
como una red de arterias temblorosas,
hermético sistema de eslabones
que apenas se apresura o se retarda
según la intensidad de su deleite;
abstinencia angustiosa
que presume el dolor y no lo crea,
que escucha ya en la estepa de sus tímpanos
retumbar el gemido del lenguaje
y no lo emite;
que nada más absorbe las esencias
y se mantiene así, rencor sañudo,
una, exquisita, con su dios estéril,
sin alzar entre ambos
la sorda pesadumbre de la carne,
sin admitir en su unidad perfecta
el escarnio brutal de esa discordia
que nutren vida y muerte inconciliables,
siguiéndose una a otra
como el día y la noche,
una y otra acampadas en la célula
como en un tardo tiempo de crepúsculo,
ay, una nada más, estéril, agria,
con Él, conmigo, con nosotros tres;

como el vaso y el agua, sólo una
que reconcentra su silencio blanco
en la orilla letal de la palabra
y en la inminencia misma de la sangre.
¡ALELUYA, ALELUYA!

Iza la flor su enseña,
agua, en el prado.
¡Oh, qué mercadería
de olor alado!

¡Oh, qué mercadería
de tenue olor!
¡cómo inflama los aires
con su rubor!

¡Qué anegado de gritos
está el jardín!
«¡Yo, el heliotropo, yo!»
«¿Yo? El jazmín.»

Ay, pero el agua,
ay, si no huele a nada.

Tiene la noche un árbol
con frutos de ámbar,
tiene una tez la tierra,
ay, de esmeraldas.

El tesón de la sangre
anda de rojo;

anda de añil el sueño;
la dicha, de oro.

Tiene el amor feroces
galgos morados;
pero también sus mieses,
también sus pájaros.

Ay, pero el agua,
ay, si no luce a nada.

Sabe a luz, a luz fría,
sí, la manzana.
¡Qué amanecida fruta
tan de mañana!

¡Qué anochecido sabes,
tú, sinsabor!
¡cómo pica en la entraña
tu picaflor!

Sabe la muerte a tierra,
la angustia a hiel.
Este morir a gotas
me sabe a miel.

Ay, pero el agua,
ay, si no sabe a nada.

[Baile]

Pobrecilla del agua,
ay, que no tiene nada,
ay, amor, que se ahoga,
ay, en un vaso de agua.

En el rigor del vaso que la aclara,
el agua toma forma
—ciertamente.
Trae una sed de siglos en los belfos,
una sed fría, en punta, que ara cauces
en el sueño moroso de la tierra,
que perfora sus miembros florecidos,
como una sangre caústica,
incendiándolos, ay, abriendo en ellos
desapacibles úlceras de insomnio.
Más amor que sed; más que amor, idolatría,
dispersión de criatura estupefacta
ante el fulgor que blande
—germen del trueno olímpico— la forma
en sus netos contornos fascinados.
¡Idolatría, sí, idolatría!
Mas no le basta el ser un puro salmo,
un ardoroso incienso de sonido;
quiere, además, oírse.
Ni le basta tener sólo reflejos
—briznas de espuma
para el ala de luz que en ella anida;
quiere, además, un tálamo de sombra,
un ojo,
para mirar el ojo que la mira.
En el lago, en la charca, en el estanque,
en la entumecida cuenca de la mano,
se consuma este rito de eslabones,
este enlace diabólico
que encadena el amor a su pecado.

En el nítido rostro sin facciones
el agua, poseída,
siente cuajar la máscara de espejos
que el dibujo del vaso le procura.
Ha encontrado, por fin,
en su correr sonámbulo,
una bella, puntual fisonomía.
Ya puede estar de pie frente a las cosas.
Ya es, ella también, aunque por arte
de estas limpias metáforas cruzadas,
un encendido vaso de figuras.
El camino, la barda, los castaños,
para durar el tiempo de una muerte
gratuita y prematura, pero bella,
ingresan por su impulso
en el suplicio de la imagen propia
y en medio del jardín, bajo las nubes,
descarnada lección de poesía,
instalan un infierno alucinante.

Pero el vaso en sí mismo no se cumple.
Imagen de una deserción nefasta
¿qué esconde en su rigor inhabitado,
sino esta triste claridad a ciegas,
sino esta tentaleante lucidez?
Tenedlo ahí, sobre la mesa, inútil.
Epigrama de espuma que se espiga
ante un auditorio anestesiado,
incisivo clamor que la sordera
tenaz de los objetos amordaza,
flor mineral que se abre para adentro

hacia su propia luz,
espejo eglólatra
que se absorbe a sí mismo contemplándose.
Hay algo en él, no obstante, acaso un alma,
el instinto augural de las arenas,
una llaga tal vez que debe al fuego,
en donde le atosiga su vacío.
Desde este erial aspira a ser colmado.
En el agua, en el vino, en el aceite,
articula el guión de su deseo;
se ablanda, se adelgaza;
ya su sobrio dibujo se le nubla,
ya, embozado en el giro de un reflejo,
en un llanto de luces se liquida.

Mas la forma en sí misma no se cumple.
Desde su insigne trono faraónico,
magnánima,
deífica,
constelada de epitelios esdrújulos,
rige con hosca mano de diamante.
Está orgullosa de su orondo imperio.
¿En las augustas pituitarias de ónice
no juega, acaso, el encendido aroma
con que arde a sus pies la poesía?
¡Ilusión, nada más, gentil narcótico
que puebla de fantasmas los sentidos!
Pues desde ahí donde el dolor emite
¡oh turbio sol de podre!
el esmerado brillo que lo embosca,
ay, desde ahí, presume la materia

que apenas cuaja su dibujo estricto
y ya es jardín de huellas fósiles,
estruendoso fanal,
rojo timbre de alarma en los cruceros
que gobierna la ruta hacia otras formas.
La rosa edad que esmalta su epidermis
—senil recién nacida—
envejece por dentro a grandes siglos.
Trajo puesta la proa a lo amarillo.
El aire se coagula entre sus poros
como un sudor profuso
que se anticipa a destilar en ellos
una esencia de rosas subterráneas.
Los crudos garfios de su muerte suben,
como musgo por grietas inasibles,
ay, la hostigan con tenues mordeduras
y abren hueco por fin a aquel minuto
—¡miradlo en la lenteja del reloj,
neto, puntual, exacto,
correrse un eslabón cada minuto!—
cuando al soplo infantil de un parpadeo,
la egregia masa de ademán ilustre
podrá caer de golpe hecha cenizas.
No obstante —¿por qué no?— también en ella
tiene un rincón el sueño,
árido paraíso sin manzana
donde suele escaparse de su rostro,
por el rostro marchito del espectro
que engendra aletargada, su costilla.
El vaso de agua es el momento justo.
En su audaz evasión se transfigura,
tuerce la órbita de su destino
y se arrastra en secreto hacia lo informe.

La rapiña del tacto no se ceba
—aquí, en el sueño inhóspito—
sobre el templado nácar de su vientre,
ni la flauta Don Juan que la requiebra
musita su cachonda serenata.
El sueño es cruel,
ay, punza, roe, quema, sangra, duele.
Tanto ignora infusiones como ungüentos.
En los sordos martillos que la afligen,
la forma da en el gozo de la llaga
y el oscuro deleite del colapso.
Temprana madre de esa muerte niña
que nutre en sus escombros paulatinos,
anhela que se hundan sus cimientos
bajo sus plantas, ay, entorpecidas
por una espesa lentitud de lodo;
oye nacer el trueno del derrumbe;
siente que su materia se derrama
en un prurito de ácidas hormigas;
que ya, sin peso, flota
y en un claro silencio se deslíe.
Por un aire de espejos inminentes
¡oh impalpables derrotas del delirio!
cruza entonces, a velas desgarradas,
la airosa teoría de una nube.

En la red de cristal que la estrangula,
el agua toma forma,
la bebe, sí, en el módulo del vaso,
para que éste también se transfigure
con el temblor del agua estrangulada

que sigue allí, sin voz, marcando el pulso
glacial de la corriente.
Pero el vaso
—a su vez—
cede a la informe condición del agua
a fin de que —a su vez— la forma misma,
la forma en sí que está en el duro vaso
sosteniendo el rencor de su dureza
y está en el agua de aguijada espuma
como presagio cierto de reposo,
se pueda sustraer al vaso de agua;
un instante, no más,
no más que el mínimo
perpetuo instante del quebranto,
cuando la forma en sí la pura forma,
se abandona al designio de su muerte
y se deja arrastrar, nubes arriba,
por ese atormentado remolino
en que los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero,
a construir el escenario de la nada.
Las estrellas entonces ennegrecen.
Han vuelto el dardo insomne
a la noche perfecta de su aljaba.

Porque en el lento instante del quebranto,
cuando los seres todos se repliegan
hacia el sopor primero
y en la pira arrogante de la forma
se abrasan, consumidos por su muerte
—¡ay, ojos, dedos, labios,
etéreas llamas del atroz incendio!—
el hombre ahoga con sus manos mismas,

en un negro sabor de tierra amarga,
los himnos claros y los roncos trenos
con que cantaba la belleza,
entre tambores de gangoso idioma
y esbeltos címbalos que dan al aire
sus golondrinas de latón agudo;
ay, los trenos e himnos que loaban
la rosa marinera
que consuma el periplo del jardín
con sus velas henchidas de fragancia;
y el malsano crepúsculo de herrumbre,
amapola del aire lacerado
que se pincha en las púas de un gorjeo;
y la febril estrella, lis de calosfrío,
punto sobre las íes
de las tinieblas;
y el rojo cáliz del pezón macizo,
sola flor de granado
en la cima angustiosa del deseo,
y la mandrágora del sueño amigo
que crece en los escombros cotidianos
—ay, todo el esplendor de la belleza
y el bello amor que la concierta toda
en un orbe de imanes arrobados.

Porque el tambor rotundo
y las ricas bengalas que los címbalos
tremolan en la altura de los cantos,
se anegan, ay, en un sabor de tierra amarga,
cuando el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta,
se le quema —confuso— en la garganta,
exhausto de sentido;

ay, su aéreo lenguaje de colores,
que así se jacta del matiz estricto
en el humo aterrado de sus sienas
o en el sol de sus tibios bermellones;
él, que discurre en la ansiedad del labio
como una lenta rosa enamorada;
él, que cincela sus celos de paloma
y modula sus látigos feroces;
que salta en sus caídas
con un ruidoso síncope de espumas;
que prolonga el insomnio de su brasa
en las mustias cenizas del oído;
que oscuramente repta
e hinca enfurecido la palabra
de hiel, la tuerta frase de ponzoña;
él, que labra el amor del sacrificio
en columnas de ritmos espirales,
sí, todo él, lenguaje audaz del hombre,
se le ahoga —confuso— en la garganta
y de su gracia original no queda
sino el horror de un pozo desecado
que sostiene su mueca de agonía.
Porque el hombre descubre en sus silencios
que su hermoso lenguaje se le agosta
en el minuto mismo del quebranto,
cuando los peces todos
que en cautelosas órbitas discurren
como estrellas de escamas, diminutas,
por la entumida noche submarina,
cuando los peces todos
y el ulises salmón de los regresos
y el delfín apolíneo, pez de dioses,
deshacen su camino hacia las algas;

cuando el tigre que huella
la castidad del musgo
con secretas pisadas de resorte
y el bóreas de los ciervos presurosos
y el cordero Luis XV, gemebundo,
y el león babilónico
que añora el alabastro de los frisos
—¡flores de sangre, eternas,
en el racimo inmemorial de las especies—
cuando todos inician el regreso
a sus mudos letargos vegetales;
cuando la aguda alondra se deslíe
en el agua del alba,
mientras las aves todas
y el solitario buho que medita
con su antifaz de fósforo en la sombra,
la golondrina de escritura hebrea
y el pequeño gorrión, hambre en la nieve
mientras todas las aves se disipan
en la noche enroscada del reptil;
cuando todo —por fin— lo que anda o repta
y todo lo que vuela o nada, todo,
se encoge en un crujir de mariposas,
regresa a sus orígenes
y al origen fatal de sus orígenes,
hasta que su eco mismo se reinstala
en el primer silencio tenebroso.
Porque los bellos seres que transitan
por el sopor añoso de la tierra
—¡trasgos de sangre, libres,
en la pantalla de su sueño impuro!—
todos se dan a un frenesí de muerte,
ay, cuando el sauce

acumula su llanto
para urdir la substancia de un delirio
en que —¡tú! ¡yo! ¡nosotros!— de repente,
a fuerza de atar nombres destemplados,
ay, no le queda sino el tronco prieto,
desnudo de oración ante su estrella;
cuando con él, desnudos, se sonrojan
el álamo temblón de encanecida barba
y el eucalipto rumoroso,
témpano de follaje
y tornillo sin fin de la estatura
que se pierde en las nubes, persiguiéndose;
y también el cerezo y el durazno
en su loca efusión de adolescentes
y la angustia espantosa de la ceiba
y todo cuanto nace de raíces,
desde el heroico roble
hasta la impúbera
menta de boca helada;
cuando las plantas de sumisas plantas
retiran el ramaje presuntuoso,
se esconden en sus ásperas raíces
y en la acerba raíz de sus raíces
y presas de un absurdo crecimiento
se desarrollan hacia la semilla,
hasta quedar inmóviles
¡oh cementerios de talladas rosas!
en los duros jardines de la piedra.
Porque desde el anciano roble heroico
hasta la impúbera
menta de boca helada,
ay, todo cuanto nace de raíces
establece sus tallos paralíticos

en los duros jardines de la piedra,
cuando el rubí de angélicos melindres
y el diamante iracundo
que fulmina a la luz con un reflejo,
más el ario zafir de ojos azules
y la geórgica esmeralda que se anega
en el abril de su robusta clorofila,
una a una, las piedras delirantes,
con sus lindas hermanas cenicientas,
turquesa, lapislázuli, alabastro,
pero también el oro prisionero
y la plata de lengua fidedigna,
ingenuo ruiseñor de los metales
que se ahoga en el agua de su canto;
cuando las piedras finas
y los metales exquisitos, todos,
regresan a sus nidos subterráneos
por las rutas candentes de la llama,
ay, ciegos de su lustre,
ay, ciegos de su ojo,
que el ojo mismo,
como un siniestro pájaro de humo,
en su aterida combustión se arranca.

Porque raro metal o piedra rara,
así como la roca escueta, lisa,
que figura castillos
con sólo naipes de aridez y escarcha,
y así la arena de arrugados pechos
y el humus maternal de entraña tibia,
ay, todo se consume
con un mohino crepitar de gozo,
cuando la forma en sí, la forma pura,

se entrega a la delicia de su muerte
y en su sed de agotarla a grandes luces
apura en una llama
el aceite ritual de los sentidos,
que sin labios, sin dedos, sin retinas,
¡sí!, paso a paso, muerte a muerte, locos,
se acogen a sus túmidas matrices,
mientras uno a otros se devoran
al animal, la planta
a la planta, la piedra
a la piedra, el fuego
al fuego, el mar
al mar, la nube
a la nube, el sol
hasta que todo este fecundo río
de enamorado semen que conjuga
inaccesible al tedio,
el suntuoso caudal de su apetito,
no desemboca en sus entrañas mismas,
en el acre silencio de sus fuentes,
entre un fulgor de soles emboscados,
en donde nada es ni nada está,
donde el sueño no duele,
donde nada ni nadie, nunca, está muriendo
y solo ya, sobre las grandes aguas,
flota el Espíritu de Dios que gime
con un llanto más llanto aún que el llanto,
como si herido —¡ay, Él también!— por un cabello,
por el ojo en almendra de esa muerte
que emana de su boca,
hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta.
¡ALELUYA, ALELUYA!

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
es una espesa fatiga,
un ansia de trasponer
estas lindes enemigas,
este morir incesante,
tenaz, esta muerte viva,
¡oh Dios! que te está matando
en tus hechuras estrictas,
en las rosas y en las piedras,
en las estrellas ariscas
y en la carne que se gasta
como una hoguera encendida,
por el canto, por el sueño,
por el color de la vista.

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
ay, una ciega alegría,
un hambre de consumir
el aire que se respira,
la boca, el ojo, la mano;
estas pungentes cosquillas
de disfrutarnos enteros
en sólo un golpe de risa,
ay, esta muerte insultante,
procaz, que nos asesina
a distancia, desde el gusto
que tomamos en morirla,
por una taza de té,
por una apenas caricia.

¡Tan-tan! ¿Quién es? Es el Diablo,
es una muerte de hormigas
incansables, que pululan
¡oh Dios! sobre tus astillas,
que acaso te han muerto allá,
siglos de edades arriba,
sin advertirlo nosotros,
migajas, borra, cenizas
de ti, que sigues presente
como una estrella mentida
por su sola luz, por una
luz sin estrella, vacía,
que llega al mundo escondiendo
su catástrofe infinita.

[BAILE]

Desde mis ojos insomnes
mi muerte me está acechando,
me acecha, sí, me enamora
con su ojo lánguido.
¡Anda, putilla del rubor helado,
anda, vámonos al diablo!

De *Muerte sin fin,* 1938

Jenaro Talens
Juan Larrea

Querido Chus:

En respuesta a tu carta, en la que me pides que elija un poema del siglo XX en lengua española que me haya resultado representativo, he de confesarte que me resulta difícil decidirme por uno solo. Hay tantos, de autores de las dos orillas, que me han impresionado, por una razón u otra, que resumir esa multiplicidad en un solo texto me parece casi un crimen, pero, puesto que mi intención al decírtelo no es irme por las ramas, voy a citarte uno en concreto, de un autor que hoy muy pocos citan y que siempre me pareció particularmente cercano a mis intereses. Se trata del poema «Razón», de Juan Larrea, perteneciente al apartado inicial (*Metal de voz*) de su *Versión celeste*. El poema, cuyo título inicial era «Juan Larrea» se publicó en revista y no aparecería en libro, dentro del lugar que le corresponde, hasta mucho más tarde, cuando ya la década de los años veinte era más un referente cultural que un campo de batalla.

Como descripción del resultado «poema» y del proceso de escritura que lo constituye (o, si lo prefieres, del «devenir» en que consiste un poema) me resulta extrañamente conciso e iluminador. Resuenan en sus palabras aquellos versos fina-

les del Canto primero de *The Fall of Hyperion,* donde tras el lamento de Apolo, John Keats describe la poesía como:

> [...] that pleasant unison of sense
> Which marries sweet sound with the grace of form

pero también la magnífica definición de una «arbitrariedad resuelta en armonía». Por otra parte, la idea de temporalidad (todo nuestro arte viene de hecho de saber que un día hemos de morir, afirma Valle-Inclán) tampoco le es lejana, aunque en Larrea se trata menos de una respuesta a la angustia de la finitud que una simple y lúcida aceptación de la intrascendencia que define nuestro estar en el mundo. Con todo, la explicitación de todo ese conglomerado de cosas: el azar como origen (sucesión de sonidos que, sólo a posteriori, significan) y como huella de una relación entre el sujeto que escribe y el mundo en que se vive, no tiene nada de metafísico. En un momento (las vanguardias) en que se reivindicaba la centralidad del yo y el carácter casi sagrado del trabajo artístico, Larrea opta por celebrar la «gratuidad» (no confundir con lo políticamente «evasivo») como valor supremo, la poesía (o el Arte) como algo que puede desaparecer «correctamente» sin que el mundo se hunda para nada por causa de esa supuesta debacle. Es, en suma, la reivindicación del humilde trabajo del orfebre frente al endiosamiento del «artista».

Luis Cernuda, cuya escritura se sitúa en las antípodas de la que defendía Larrea, supo verlo muy bien, cuando citaba con admiración este mismo poema en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea.* En este año en que se cumple el centenario de este último, traer a colación a Larrea puede ser una forma de matar dos pájaros de un tiro y homenajear a los dos, ¿no te parece?

RAZÓN

Sucesión de sonidos elocuentes movidos a resplandor, poema
es esto
y esto
y esto
Y esto que llega a mí en calidad de inocencia hoy,
que existe
porque existo
y porque el mundo existe
y porque los tres podemos dejar correctamente de existir.

De *Versión Celeste*, 1964

Andrés Trapiello
Juan Ramón Jiménez

Hace años, para una de esas listas de «Sus libros preferidos», Ramón Gaya, como otros, escogió, junto a evidentes obras maestras de la literatura universal *La Ilíada, El Quijote, Rojo y Negro, Ana Karenina, En busca del tiempo perdido,* la poesía de San Juan de la Cruz y este «Árboles hombres». Significa con ello que unos versos pueden ser tan completos y admirables como la más firme fábrica poética o literaria. Son incontables los poemas de Juan Ramón que pudieran figurar en una antología como ésta, pero por el gusto de ver ambos nombres juntos, el de Juan Ramón Jiménez y el de Ramón Gaya, traigo ahora a este rincón estos «Árboles hombres», tan misteriosos y plenos de verdadero y dolorido sentir».

ÁRBOLES HOMBRES

Ayer tarde
volvía yo con las nubes
que entraban bajo rosales
(grande ternura redonda)
entre los troncos constantes.

La soledad era eterna
y el silencio inacabable.
Me detuve como un árbol
y oí hablar a los árboles.

El pájaro solo huía
de tan secreto paraje,
solo yo podía estar
entre las rosas finales.

Yo no quería volver
en mí, por miedo de darles
disgusto de árbol distinto
a los árboles iguales.

Los árboles se olvidaron
de mi forma de hombre errante,
y, con mi forma olvidada,
oía hablar a los árboles.

Me retardé hasta la estrella
En vuelo de luz suave
fui saliéndome a la orilla,
con la luna ya en el aire.

Cuando yo ya me salía
vi a los árboles mirarme.
Se daban cuenta de todo,
y me apenaba dejarles.

Y yo los oía hablar,
entre el nublado de nácares,
con blando rumor, de mí.
Y ¿cómo desengañarles?

¿Cómo decirles que no,
que yo era sólo el pasante,
que no me hablaran a mí?
No quería traicionarles.

Y ya muy tarde, ayer tarde,
oí hablarme a los árboles.

De *Romances de Coral Gables,* 1948

José-Miguel Ullán
César Moro

No sé si Luis Cernuda llegó a saber que, unos veinte años antes de que un acorde nuevo le tocara en gracia, ya al poeta peruano César Moro, también cuando vivía desterrado en México, le había dado por acordarse del mismo rey que él, reencarnado por ambos en familiar fantasma que les sirve de estímulo o espejo ustorio a la hora de la pura verdad, la de darlo a entrever en un soplo encendido («una apuesta a la medida de la grandeza»), si bien de modo muy distinto en cada uno de sus respectivos poemas: «La vida escandalosa de César Moro» y «Luis de Baviera escucha *Lohengrin*».

En este último —concentración extrema en la distancia, lealtad sin altibajos a la caligrafía de la música, juego interior de dobles que se saben tales—, Cernuda recompone paso a paso una articulación reflexiva que no se erige en roma afirmación, tan aseada y chirle en su legión de epígonos de segunda y tercera mano, sino que va adaptándose al fluir interior de una voz que sólo le responde a la del mito y que de suyo tendería a no frenarse, a cantar sola por su cuenta, fuera de sí, llevada por el deseo incontenible de quererse decir sin más, a cada cosa o sombra, en ansia de remota semejanza con lo elegido a cada instante, palabra por palabra: otra nada que allí se nos ofrece para fundar una penumbra compartida, una forma de consolarse o, en ocasiones o a la vez, de mantenerse en vilo, en relación.

El surrealismo cernudiano, con su vigoroso toque romántico y su rechazo radical de toda mueca ternurista, pervive concentrado en la escritura de ese poema de madurez, que es árbol ya crecido y escarmentado, pero no ajeno a aquellas juveniles raíces con las que pronto anudó el riesgo de orientar la vida «instintivamente, conforme a una realidad invisible para la mayoría», sin ocultar su escandalosa zarpa. Con el consiguiente desprecio por la poesía y las costumbres entonces imperantes. Con palabras que eran, en la época en que Moro iniciaba su solitaria «vida oscura», razón y enigma ya en el futuro segundo huésped del monarca bávaro, resucitado en territorio azteca: «Luces como lenguas hendidas / Penetrando en los huesos hasta hallar la carne, / Sin saber que en el fondo no hay fondo, / No hay nada, sino un grito, / Un grito, otro deseo / Sobre una trampa de adormideras crueles».

La mirada de César Moro, en lugar de interrogarse, de distanciarse, se precipita con rigurosa lentitud, provocadora y golosa a ratos, en la espesura de la naciente imagen de eso mismo que invoca. (Contundencia del juego al descentrarse: «Todo el drama ocurre en el ojo y lejos del cerebro».) Resume bien Guillermo Sucre la calidad de huella indeleble que arroja esa escritura: «Lenguaje-cuerpo: no tiene alma, ni neuma, no respira; es una inscripción, un tatuaje. Ver equivale a desear; desear, a ver. La imaginación es también una mirada». Que ve cómo los ríos separan las cabezas de los troncos. (Corte limpio: se congela el fluir.)

Poesía, pues, condenada al deseo (¿hay otra?), aunque el poeta sólo viva «con la esperanza del suicidio» u obligado a escribir la palabra «convicción» seguida de un paréntesis que ha de encerrar un signo de interrogación. Poesía no domesticada, que se tacha del mapa de la literatura para internarse en la «frecuentación de la divina ausencia». Poesía que se crece en ese punto medio (el de la incierta orilla) que René

Char sitúa «más acá del deseo» (que nos obliga a hablar) «y más allá de la muerte» (que no consigue callarnos).

Alma del deseo. Respiración del deseo. Tatuaje, en efecto, sobre la piel de tantas lejanías. Extrema dispersión en la proximidad. Lealtad a la fijeza de todo eso que se dice por ver. Y al término, como principio de vida, «tanto peor si la realidad vence una y otra vez y convence a los eternos convencidos». Aquí se está a favor de lo que nunca suele estar aquí: «Por el arte quita-sueño, contra el arte adormidera». Surrealismo activo.

Huye así César Moro de lo cerrado, mientras Cernuda lo atraviesa a conciencia. Salta a la vista: sus poemas no se parecen y, por lo general, discrepan. Pero se despegan con determinación y orgullo de un mismo espanto: la palabra triunfante, desvinculada del aparecer para limitarse a reproducir la aprobación, el oprobio del ir tirando como es debido. Y es cierto que los dos poetas coinciden en algunos destellos de impugnación, de amor prohibido e incluso de alianza entre lo entrecortado (o no redondeado) y lo suntuoso. (Lo no redondeado: malicia persuasiva de los artesanos huicholes, que en cada objeto dejan un hilo suelto, una pequeña pifia o falta leve para que lo salido de sus manos no pueda competir en lo formal, ni en su pura apariencia, con la perfección absoluta del Sumo Creador. Símbolo por carencia. Límite del quehacer.) Coinciden asimismo en un humor autopunitivo, de ida y vuelta, jamás castizo. Ninguno de los dos tuvo que ver con la tonada que sonaba. Ninguno confundió facilidad con significancia. Ninguno dio señales de arrepentimiento: «Hay palabras de las que no se vuelve». Ocupan, sin embargo, espacios diferentes; poseen diferentes miradas y diferentes voces. (Por más que en el ejemplo que aquí se da de César Moro estos versos ayuden a que zozobre un poco la autoría: «Mi amigo el rey me acerca al lado de su tumba real y real / Donde Wagner hace la guardia a la puer-

ta con la fidelidad / Del can royendo el hueso de la gloria». Después de todo, ¿cuál de los dos suspira en otra parte?: «¡Perderse en una voz, quemarse en unos ojos!»)

Arropa, en fin, Cernuda a su monarca con el manto más clásico, el nuestro: «La pelliza de martas le agasaja / Abierta a una blancura, a seda que se anuda en lazo». En el poema de Moro, lo mucho y asombroso que allí estalla, en pos de la hermosura duplicada del tigre, hace presuponer o desear un rey ataviado con manto más oscuro, acaso el de Atahualpa —el otro clasicismo, y no menos romántico—, que no es de martas, sino de alas de murciélago: «Manto alado, pensante, manto de hechicero sublime, aislado, manto para recibir el más próximo mensaje nocturno y solamente imaginable en el silencio absoluto que debía hacerse apenas el Inca lo ponía sobre sus hombros».

Disponibilidad del mito. Carga y compás de espera. Nomadismo de la imaginación. Hechicerías. Maneras personales de disfraz para identificarse con algo. Que el arte es «un comme si» (Blanchot) y, en palabras escritas por César Moro un año antes de su muerte, «hay que llevar los vicios como un manto real, sin prisa. Como aureola que uno desconoce y que finge no percibir». A cada cual, su manto: su necesidad, su todavía. Y su teatro vacío, por más que digan.

LA VIDA ESCANDALOSA DE CÉSAR MORO

Dispérsame en la lluvia o en la humareda de los torrentes que pasan
Al margen de la noche en que nos vemos tras el correr de nubes
Que se muestran a los ojos de los amantes que salen

De sus poderosos castillos de torres de sangre y de hielo
Teñir el hielo rasgar el salto de tardíos regresos

Mi amigo el Rey me acerca al lado de su tumba real y real
Donde Wagner hace la guardia a la puerta con la fidelidad
Del can royendo el hueso de la gloria
Mientras lluvias intermitentes y divinamente funestas
Corroen el peinado de tranvía aéreo de los hipocampos relapsos
Y homicidas transitando la terraza sublime de las apariciones
En el bosque solemne carnívoro y bituminoso
Donde los raros pasantes se embriagan los ojos abiertos
Debajo de grandes catapultas y cabezas elefantinas de carneros
Suspendidos según el gusto de Babilonia o del Transtevere
El río que corona tu aparición terrestre saliendo de madre
Se precipita furioso como un rayo sobre los vestigios del día
Falaz hacinamiento de medallas de esponjas de arcabuces
Un toro alado de significativa alegría muerde el seno o cúpula
De un templo que emerge en la luz afrentosa del día en medio de las ramas podridas y leves de la hecatombe forestal

Dispérsame en el vuelo de los caballos migratorios
En el aluvión de escorias coronando el volcán longevo del día
En la visión aterradora que persigue al hombre al acercarse la hora entre todas pasmosa del mediodía
Cuando las bailarinas hirvientes están a punto de ser decapitadas
Y el hombre palidece en la sospecha pavorosa de la aparición definitiva trayendo entre los dientes el oráculo legible como sigue:

Una navaja sobre un caldero atraviesa un cepillo de cerdas de dimensión ultrasensible; a la proximidad del día las cerdas se alargan hasta tocar el crepúsculo; cuando la noche se acerca las cerdas se transforman en una lechería de apariencia modesta y campesina. Sobre la navaja vuela un halcón devorando un enigma en forma de condensación de vapor; a veces es un cesto colmado de ojos de animales y de cartas de amor llenas con una sola letra; otras veces un perro laborioso devora una cabaña iluminada por dentro. La obscuridad envolvente puede interpretarse como una ausencia de pensamiento provocada por la proximidad invisible de un estanque subterráneo habitado por tortugas de primera magnitud.

El viento se levanta sobre la tumba real
Luis II de Baviera despierta entre los escombros del mundo
Y sale a visitarme trayendo a través del bosque circundante
Un tigre moribundo
Los árboles vuelan a ser semillas y el bosque desaparece
Y se cubre de niebla rastrera
Miríadas de insectos ahora en libertad ensordecen el aire
Al paso de los dos más hermosos tigres del mundo

De *La tortuga ecuestre*, 1957

Jorgé Urrutia
Leopoldo de Luis

No voy a confundir a nadie. He elegido un poema de mi padre, Leopoldo [Urrutia] de Luis. Y lo he hecho por dos motivos: uno, porque creo justo elegirlo; dos, porque entiendo importante que no deje de figurar en esta selección uno de los poetas más representativos de lo que se llamó la poesía social de posguerra y, por ello, muy conocido y traducido a numerosas lenguas.

Este poema no describe la vida de un obrero o unos hechos cotidianos que quieran cargarse de significado más o menos político. Se trata realmente de un poema en el que lo social, con el sentido de conjunción trabajadora de todas clases (con el eco que se quiera de uno de los primeros artículos de la constitución republicana de 1931), conduce a lo político —no digo a lo partidista, sino a lo político— sin perder intensidad ni altura lírica. Todo ello, además, empapado de un sentimiento patriótico clásico del pensamiento avanzado puesto que, como muy bien explicó José Álvarez Junco, la izquierda española defendió siempre un peculiar concepto de la nación, hasta que adquiriera un sorprendente complejo durante el proceso de transición política.

No debe todo esto, sin embargo, confundir al lector. «Patria de cada día» no se selecciona porque sea de izquierdas ni nacionalista, sino por su calidad poética. Obsérvese que la simplicidad léxica habitual en la poesía de la época en Espa-

ña, no está reñida con una asonancia muy delicada en pares que, sumada al ritmo impar, concede al poema una clara musicalidad. Además, la ruptura de las estructuras versal y oracional es absoluta, mostrando el poeta una enorme sabiduría en el uso de los encabalgamientos abruptos, que traducen simbólicamente la dificultad de la construcción de la patria, el esfuerzo que hay que remediar.

El corte versal, precisamente, sirve para subrayar los conceptos más importantes, aportando así más información al lector sin, por eso, abandonar el carácter claramente sintético del poema. No se puede decir más en tan pocos versos. El encabalgamiento permite destacar en principio de verso al campesino, al pescador y al minero. En el caso del carpintero se remarca su labor más artística: labrar la madera; para el albañil se distingue el brillo de su material; y, para el minero, su denominación se separa de la aliteración que denotan oscuridad, profundidad: «hondas», «sombrías», dejadas en el verso anterior. De igual modo, la palabra «verdades» queda, por virtud del encabalgamiento, a final de verso.

El poema se inicia con una fuerte personalización y sigue un sustantivo aparentemente inapropiado, porque en los talleres no hay rumor, sino ruido. Pero el rumor lo asocia el lector con la colmena que es un símbolo del trabajo constante, idea que va a dominar todo el texto, reforzado por la imagen de que las letras sobre la página son como hormigas, otro animal simbólico del trabajo.

La coherencia del poema continúa en la peculiar enumeración de los oficios y en los escasos adjetivos que se utilizan. Éstos suelen corresponder a colores o sugerirlos. Los tres primeros oficios son creadores o transformadores: carpintero, albañil e impresor y se relacionan con los colores amarillo, blanco y negro. Los tres segundos, el campesino, el pescador y el minero extraen la riqueza de la tierra y, en el mismo or-

den, admiten los colores anteriores. Queda el artista que, en posición muy de época y de origen romántico, debe intentar unir verdad y belleza, de modo insobornable.

La patria no se presenta aquí, del modo tradicional como algo eterno, sino que, por el contrario, se desmitifica, se humaniza y temporaliza. Nada tiene que ver con el concepto de patria que se impone en la época. En una actividad casi religiosa (hay un eco en el título de «el pan nuestro de cada día») los individuos elaboran convencidos de que son ellos los que construyen la Patria y nada le deben. El poema está en relación con otros del libro al que pertenece, como es el caso de «A Luis, el carpintero de al lado de mi casa», donde el trabajo manual y el intelectual se emparejan. También cabe relacionarlo con un poema del siguiente libro del poeta, *Juego limpio* (1961), «El paro», en el que el poeta es consciente de:

> Que no sirvió de nada aquel empeño
> de construir tenazmente a diario
> los cimientos, los muros, la techumbre
> con material de amor y de cansancio

pero, con el talante camusiano que impregna toda su obra, sigue mostrando, en su pesimismo, una moral de coraje.

Me parece que «Patria de cada día» es uno de los grandes poemas contemporáneos y, además o precisamente por ello, claramente representativo de una época de la poesía española. Ése es el último motivo por el que lo he seleccionado.

PATRIA DEL CADA DÍA

Cada uno en el rumor de sus talleres
a diario la patria se fabrica.
El carpintero la hace de madera
labrada y de virutas amarillas.
El albañil de yeso humilde y blanco
como la luz. El impresor de tinta
que en el sendero del papel se ordena
en menudas hormigas.
De pan y de sudor oscuro el grave
campesino. De fría
plata húmeda y relente
el pescador. El leñador de astillas
con forestal aroma cercenada.
De hondas plumas sombrías
el minero. De indómitas verdades
y hermosura, el artista.

Cada uno hace la patria
con lo que tiene a mano: la sumisa
herramienta, los vivos materiales
de su quehacer, un vaho de fatiga,
una ilusión de amor y, al fin, la rosa
de la esperanza, aún en la sonrisa.

De *Teatro Real,* 1957

Juan Van-Halen
Luis Alberto de Cuenca

Decidido a responder al requerimiento de Visor seleccionando, precisamente, un poema de Luis Alberto de Cuenca, para mí tan leído y tan seguido desde sus primeros libros, he dudado qué poema elegir. Suele ocurrir cuando se ha leído y releído a un autor y buena parte de su obra figura ya casi como un patrimonio familiar, de tan frecuentado. «¿Amor fou?» «¿El editor Francisco Arellano...?» «¿La despedida?» «¿Soneto del amor de oscuro?» «¿La malcasada?» «¿España?» «¿El desayuno?» «¿Nuestra vecina?» «¿A Alicia disfrazada de Leia Organa?» «¿Bébetela?» «¿El pájaro negro?»... ¿Qué poema elegir entre los elegidos?

«Abre todas las puertas» que, al fin, aporto a esta antología, figuró por primera vez en libro en «Los mundos y los días» (Visor, 1998, con 2.ª edición en 1999) en su parte titulada «El bosque y otros poemas», que en su primitiva versión de diez poemas vio la luz como *plaquette* (Rafael Inglada Ediciones, 1997). «Los mundos y los días» acogía, revisados y corregidos, los libros del autor publicados hasta la fecha. Once de esos poemas de «El bosque» —entre ellos *Abre todas las puertas*— aparecen en el último libro de Luis Alberto de Cuenca, *Sin miedo ni esperanza* (Visor 2002), incluidos en las partes tituladas «Apariciones» y «El diablo enamorado».

¿Por qué prefiero «Abre todas las puertas»? En este poema, acaso más que en otros, brillan dos notas características en la poesía de Luis Alberto de Cuenca: el escepticismo y la curiosidad. Ese escepticismo, a menudo con ráfagas de desenfado, está presente en muchos poemas del autor que no duda a la hora de comparecer apasionado o desinteresado, firme o deshilachado, ante un sentimiento, una situación, una experiencia, incluso en el transcurso de un mismo poema. Escéptico en materia de amor y en materia de vida. Y la curiosidad. El autor vive en la curiosidad, y lo hace desde las lecturas, desde la fantasía, desde la historia, desde el pasado. Vivir como el último día que vivimos y, al tiempo, como si fuésemos a vivir siempre. Para andar el camino de la vida, Luis Alberto de Cuenca podría decirnos con Campoamor: «Dejad que me embriague tranquilamente con el opio de las letras». Escribir, al cabo, es desvelar, sofaldar la realidad y las palabras. La curiosidad como látigo o caricia.

«Abre todas las puertas» es un clamor vital hacia la nada, una interrogación sin respuesta posible, un camino que consiente luces hacia lo oscuro. Las puertas que deben abrirse acaso no existen, o son puertas aparentes, puertas pintadas como si figurasen en un decorado teatral. Puede que tras ellas esté la vida o esté la muerte, esté la felicidad o la desgracia. O la nada. Pero esas puertas deben abrirse *civilizadamente,* o sea ordenadamente, correctamente y, al tiempo, *desesperadamente,* es decir como si fuesen las últimas vías a la esperanza de quien nada espera. Hermano: abre esas puertas de sangre, de falsedades, de rencor, de castillos en el aire… y hazlo *sin mostrarte curioso.* Pero ello no es posible para la curiosidad impenitente de Luis Alberto de Cuenca. Todos sabemos ya, desde el principio, que nada espera tras las puertas que deben ser abiertas. El oro, el poder, la felicidad, la vida, el amor… son quimeras no más. Pero inténtalo todo,

hermano, y abre todas las puertas. Que no quede cerrada ninguna. Nunca te resistas a una experiencia, a una curiosidad, a una oportunidad. Abre todas las puertas aunque nada haya dentro. Aunque todo sea inútil y estemos condenados. Magníficos el mensaje, la sugerencia, el misterio, la desolación, y, por qué no, la salvación y la vida y la alegría que en sí mismo transmite el poema. O sea el poeta.

ABRE TODAS LAS PUERTAS

Abre todas las puertas: la que conduce al oro,
la que lleva al poder, la que esconde el misterio
del amor, la que oculta el secreto insondable
de la felicidad, la que te da la vida
para siempre en el gozo de una visión sublime.
Abre todas las puertas sin mostrarte curioso
ni prestar importancia a las manchas de sangre
que salpican los muros de las habitaciones
prohibidas, ni a las joyas que revisten los techos,
ni a los labios que buscan los tuyos en la sombra,
ni a la palabra santa que acecha en los umbrales.
Desesperadamente, civilizadamente,
conteniendo la risa, secándote las lágrimas,
en el borde del mundo, al final del camino,
oyendo cómo silban las balas enemigas
alrededor y cómo cantan los ruiseñores,
no lo dudes, hermano: abre todas las puertas.
Aunque nada haya dentro.

De *Los Mundos y los días,* 1998

Blanca Varela
César Vallejo

Toda la poesía de César Vallejo me emociona profundamente, y es «La rueda del hambriento» el poema que más me perturba. Lo escogí después de una reciente y meditada lectura de su obra completa que significó para mí una tarea sumamente ardua, pues no me fue fácil elegir entre tantos poemas que me parecían, cada uno de ellos, absolutamente necesarios e inobjetables.

Hice, pues, un largo peregrinaje hasta tomar la decisión de seleccionar este, cuyo tema esencial es el vuelo de una piedra y un pedazo de pan que el poeta reclama para sentarse a descansar y reflexionar sobre la condición del hombre, lo que me produce siempre sentimientos tan encontrados como la risa y el llanto a la vez. Vallejo, después de esta sostenida lectura, y más allá de la libertad con que se mueve dentro de nuestra lengua, no ha dejado de estremecerme por la ironía y misericordia que siente por la humanidad que somos todos y cada uno de nosotros. Esto me confirma cada vez más que se trata de uno de los más grandes y originales poetas del español y que su obra puede considerarse como una de las mejores del siglo XX.

LA RUEDA DEL HAMBRIENTO...

Por entre mis propios dientes salgo humeando,
dando voces, pujando,
bajándome los pantalones...
Váca mi estómago, váca mi yeyuno,
la miseria me saca por entre mis propios dientes,
cogido con un palito por el puño de la camisa.

Una piedra en que sentarme
¿no habrá ahora para mí?
Aun aquella piedra en que tropieza la mujer que ha dado a luz,
la madre del cordero, la causa, la raíz,
¿ésa no habrá ahora para mí?
¡Siquiera aquella otra,
que ha pasado agachándose por mi alma!
Siquiera
la calcárida o la mala (humilde océano)
o la que ya no sirve ni para ser tirada contra el hombre,
¡ésa dádmela ahora para mí!

Siquiera la que hallaren atravesada y sola en un insulto,
¡ésa dádmela ahora para mí!
Siquiera la torcida y coronada, en que resuena
solamente una vez el andar de las rectas conciencias,
o, al menos, esa otra, que arrojada en digna curva,
va a caer por sí misma,
en profesión de entraña verdadera,
¡ésa dádmela ahora para mí!

Un pedazo de pan, ¿tampoco habrá ahora para mí?
Ya no más he de ser lo que siempre he de ser,
pero dadme
una piedra en que sentarme,
pero dadme
por favor, un pedazo de pan en que sentarme,
pero dadme
en español
algo, en fin, de beber, de comer, de vivir, de reposarse,
y después me iré...
Hallo una extraña forma, está muy rota
y sucia mi camisa
y ya no tengo nada, esto es horrendo.

De *Poesías Completas,* 1949

Manuel Vázquez Montalbán
Rafael de León

El poema que he elegido es, «No te mires en el río» de Rafael de León por ser una espléndida adaptación delicadamente cutre del "Romance Anónimo" de Federico García Lorca.

NO TE MIRES EN EL RÍO

I

En Sevilla había una casa
y en la casa una ventana
y en la ventana una niña
que las rosas envidiaban.
Por la noche con la luna
en el río se miraba.

¡Ay, corazón, qué bonita es mi novia!
¡Ay, corazón, asomá a la ventana!
¡Ay ay ay ay
no te mires en el río,
ay ay ay ay

que me haces padecer
porque tengo niña celos de él!

Quiéreme tú, quiéreme tú, Dios mío,
quiéreme tú, niña de mi corazón,
materile rile rile rón.

II

De la Feria de Sevilla
él le trajo una alianza,
gargantilla de corales
y unos zarcillos de plata
y parecía una reina
asomada a su ventana.

¡Ay, corazón!, le decía su novio,
¡ay, corazón!, al mirarla tan guapa.

III

Una noche de verano
cuando la luna asomaba
vino a buscarla su novio
y no estaba en la ventana
y la vio muerta en el río
y que el agua la llevaba.

¡Ay, corazón, parecía una rosa!
¡Ay, corazón, una rosa mu blanca!

¡Ay ay ay ay
cómo se la lleva el río,
ay ay ay ay
lástima de mi querer!
Con razón tenía celos de él.
Ay, qué dolor, qué dolor del amor mío,
ay, qué dolor, mare de mi corazón,

materile rile rilerón.

(1940)

Sergio Vila-Sanjuán
Eloy Sánchez Rosillo

«La playa» recrea con mucha intensidad la experiencia de ser padre y el sentimiento de plenitud que conlleva. Y a la vez aborda la manera en que el paso del tiempo condiciona y transforma ese sentimiento con una brusquedad insoportable por más que estemos preparados para afrontarla. Presenta imágenes hermosas y magnéticas y está empapado de melancolía. El verso final participa de un cierto nihilismo que no comparto, pero en términos generales me parece un gran texto.

LA PLAYA

Nadie podrá quitarme —me digo— la ilusión
de soñar que ha existido esta mañana.
Se ha detenido el tiempo: oigo tu risa,
tus palabras de niño. Nunca he estado
tan conforme con todo, tan seguro
de mi alegría. Juegas junto al agua, y te ayudo
a recoger chapinas, a levantar castillos
de arena. Vas corriendo de un sitio para otro,
chapoteas, das gritos, te caes, corres de nuevo,

y luego te detienes a mi lado y me abrazas
y yo beso tus ojos, tus mejillas, tu pelo,
tu niñez jubilosa. El mar está
muy azul y muy plácido. A lo lejos,
algunas velas blancas. El sol deja
su oro violento en nuestra piel.
Me digo
que es cierto este milagro, que es verdad
el inmóvil fluir de la quieta mañana,
la ilusión de soñar el remanso dulcísimo
en el que acontecemos como seres
dichosos de estar vivos, felices de estar juntos
y de habitar la luz.

Pero escucho, de pronto,
el ruido terrible y oscuro y velocísimo
que hace el tiempo al pasar, y la firmeza
de mi sueño se rompe; se hace añicos
—como un cristal muy frágil— la ilusión
de estar aquí, contigo, junto al agua.
El cielo se oscurece, el mar se agita.
Siento en mi sangre el vértigo espantoso
de la edad: en un instante, transcurren muchos años.
Y te veo crecer, y alejarte. Ya no eres
el niño que jugaba con su padre en la playa.
Eres un hombre ahora, y tú también comprendes
que no existió, ni existe, ni existirá este día,
la venturosa fábula de mis ojos mirándote,
la leyenda imposible de tu infancia.
Estás solo, y me buscas. Pero yo he muerto acaso.
Somos sombras de un sueño, niebla, palabras, nada.

De *Autorretratos,* 1989

Darío Villanueva
Vicente Aleixandre

Lo que se nos pide es tomar un dedal de buena poesía en ese océano inmenso, impresionante y hermoso de la lírica en español del pasado siglo. Pero, ante tal desmesurada demanda, No es bueno / quedarse en la orilla / como el malecón o como el molusco que quiere calcáreamente imitar a la roca.

Con la cita literal ya he descubierto mis cartas. Mi elección recae en uno de los poemas de *Historia del corazón,* que Vicente Aleixandre, nuestro Premio Nobel de Literatura de 1977, publicó en 1954.

El gran tema que el poeta aborda aquí es el de la humanidad singular y la Humanidad comunal. La primera se integra en la segunda, cobra pleno sentido en ella, pues incluso de este modo, según el poeta, se puede dar respuesta a la gran pregunta que, atribuida a Tales o a Solón, figuraba en el templo de Delfos, y los latinos tradujeron como *Nosce te ipsum:* conócete a tí mismo. Para el Vicente Aleixandre de *Historia del corazón,* las personas se encuentran en sí mismas a través de los demás, y la plaza es uno de los ámbitos simbolizadores y facilitadores de ese reconocimiento.

Durante ocho años disfruté de un gran privilegio: trabajar con balcón a una de esas plazas solidarias, la del Obradoiro, artísticamente insuperable por lo demás. Y siempre los ecos de voces babélicas y las oleadas humanas que en ella se

sucedían resucitaban en mi memoria el recuerdo de los versos de Aleixandre. La plaza de Compostela, que Gerardo Diego poetizó, es batida a veces por tempestades de lluvia que vienen directamente de la mar, y entonces, los que la cruzan contra viento y marea me parecen también como salidos del poema de *Historia del corazón*. Que se me disculpe por esta lectura tan localizada y doméstica de «En la plaza», pero yo también creo que los grandes poetas nos plagian.

Si la poesía es, con Coleridge, las palabras mejores en el orden mejor, el acto de lenguaje que predomina aquí es el del apóstrofe admonitorio al lector para que tome ejemplo de quien se ha encontrado perdiéndose en la masa de la plaza, y se busque también en la solidaridad de los otros, como el bañista que se entrega confiadamente al mar. Ello le confiere a «En la plaza» una dimensión civil, incluso política. Aleixandre parece concebir su poema como una especie de sermón cívico: parte de una verdad incuestionable, la esencia social del ser humano, que luego ejemplifica a través de una parábola, para concluir con una conminación cordial a sus lectores para que asuman su propuesta unanimista. Y para ello pone en juego las tres personas del verbo, con sus respectivas funciones del lenguaje que representan y protagonizan: el yo de la voz lírica implicada en el testimonio y la propuesta, el tú del lector al que se requiere una respuesta, y un él que nos remite a un doble ejemplo digno de ser imitado: el ciudadano que ha bajado de su piso a la plaza para «adentrarse valientemente entre la multitud y perderse», y el bañista que vence sus recelos al agua, «abre al fin sus dos brazos y se entrega completo». En la primera línea poética del bloque final, antes del epifonema, el poeta unifica las dos evidencias representadas por ambos en referencia al destinatario al que se desea convencer: «Entra en el hervor, en la plaza».

Pero con estas buenas ideas Aleixandre hace, en contra de la advertencia de Gide, buena literatura. La forma de su poe-

ma se adecúa a su sentido, mediante la alternancia de líneas largas y cortas, las recurrencias de todo tipo, la sucesión de comparaciones. Incluso en el bloque cuarto, donde predomina la función referencial y descriptiva de la plaza que da título y significado a todo el poema, Vicente Aleixandre realiza una adaptación sumamente eficaz para sus propósitos expresivos de un viejo procedimiento de la lírica provenzal, galaico-portuguesa y castellana de la Edad Media, el leixa-prén. La repetición de una palabra de un verso o una estrofa al comienzo de unidades homólogas siguientes sugiere aquí, al describir la plaza, el ritmo de marea que anticipa la identidad entre ella y el mar, entre el ciudadano que abandona su soledad y el bañista que vence sus recelos y se entrega.

Y no me olvido del eco que desde el poema escogido de Vicente Aleixandre nos lleva a uno de los *Poemas a Lázaro* de José Ángel Valente, titulado precisamente «La plaza». Siempre lo he leído, y lo leo, como una respuesta positiva a los apóstrofes incluidos en el texto casi homónimo del maestro, que su discípulo escribe desde el desánimo de quien ve destruida, en su país, la convivencia libre y solidaria.

EN LA PLAZA

Hermoso es, hermosamente humilde y confiante,
vivificador y profundo,
sentirse bajo el sol, entre los demás, impelido,
llevado, conducido, mezclado, rumorosamente arrastrado.

No es bueno
quedarse en la orilla

como el malecón o como el molusco que quiere
calcáreamente imitar a la roca.
Sino que es puro y sereno arrasarse en la dicha
de fluir y perderse,
encontrándose en el movimiento con que el gran corazon
de los hombres palpita extendido.

Como ese que vive ahí, ignoro en que piso,
y le he visto bajar por unas escaleras
y adentrarse valientemente entre la multitud y perderse.
La gran masa pasaba. Pero era reconocible el diminuto
corazón afluido.
Allí, ¿quién lo reconocería? Allí con esperanza, con
resolución o con fe, con temeroso denuedo,
con silenciosa humildad, allí el tambien
transcurría.

Era una gran plaza abierta, y había olor de existencia.
Un olor a gran sol descubierto, a viento rizandolo,
un gran viento que sobre las cabezas pasaba su mano,
su gran mano que rozaba las frentes unidas y las reconfortaba.

Y era el serpear que se movía
como un único ser, no se si desvalido, no se si poderoso,
pero existente y perceptible, pero cubridor de la tierra.

Allí cada uno puede mirarse y puede alegrarse y puede
reconocerse.
Cuando, en la tarde caldeada, solo en tu gabinete,
con los ojos extraños y la interrogacion en la boca,
quisieras algo preguntar a tu imagen,

no te busques en el espejo,
en un extinto diálogo en que no te oves.

Baja, baja despacio y búscate entre los otros.
Allí están todos, y tú entre ellos.
Oh, desnúdate y fúndete, y reconócete.

Entra despacio, como el bañista que, temeroso, con mucho amor y recelo al agua,
introduce primero sus pies en la espuma,
y siente el agua subirle, y ya se atreve, y casi ya se decide.
Y ahora con el agua en la cintura todavía no se confía.
Pero él extiende sus brazos, abre al fin sus dos brazos y se entrega completo.
Y allí fuerte se reconoce, y crece y se lanza,
y avanza y levanta espumas, y salta y confía,
y hiende y late en las aguas vivas, y canta, y es joven.

Así, entra con pies desnudos. Entra en el hervor, en la plaza.
Entra en el torrente que te reclama y allí sé tu mismo.
¡Oh pequeño corazón diminuto, corazón que quiere latir para ser él también el unánime corazón que le alcanza!

De *Historia del corazón,* 1954

Luis Antonio de Villena
Luis Cernuda

Sobra acaso decir que yo no creo que «Los marineros son las alas del amor» (del libro *Los placeres prohibidos,* terminado en 1932) sea el mejor poema de Luis Cernuda. Seguro que, entre otros, poemas como «El ruiseñor sobre la piedra», «Góngora» o «Birds in the night» tienen, sin duda, más altura y enjundia. Si me permito recordar y señalar «Los marineros son las alas del amor», no es sólo porque lo juzgue, claro, un excelente poema en su momento y su estilo (un surrealismo biensonante, armónico, cierta escritura automática muy controlada) sino además porque representa una actitud y un tono gozoso, casi diría hímnico, que no fue habitual en el tan a menudo, dramático, elegíaco o ácido Cernuda.

El poema forma parte de un libro (que desdichadamente se publicó por primera vez en 1936, dentro de la primera edición de *La Realidad y el Deseo*) en que Cernuda, con evidente júbilo —y coincidiendo con el advenimiento de la II República— desató las compuertas de la represión sexual y política, y manifestó abierta y jubilosamente la causa, la razón y la potencia de su ser íntimo, de ahí en adelante —y para siempre ya— *rebelde.* Los marineros —como juventud, belleza y pluralidad sexual— fueron un claro icono *gay* durante los años 20 y 30. Bastan algunos cuadros de Gregorio Prieto, en esa época, o algún dibujo de Lorca para certifi-

carlo, entre muchos otros posibles ejemplos. El marinero representa la libertad sexual (el muchacho joven que se entrega en cada puerto) el júbilo que acompaña a esa liberación y la necesidad —implícita— de que esa libertad individual alcance también a la sociedad, para transformarla y hacerla otra. Cernuda lo dejó nítido (no sin una sana ira) en el primer poema de este libro, en «Diré cómo nacisteis», que termina así: «Abajo, estatuas anónimas, / Sombras de sombras, miseria, preceptos de niebla; / Una chispa de aquellos placeres / brilla en la hora vengativa. / Su fulgor puede destuir vuestro mundo».

Sobre ese fondo (y las suaves imágenes surrealistas) brota la alegría del marinero rubio de este poema, el marinero que encarna el amor hacia el muchacho:

> «Y sus ojos rubios lo mismo que el amor
> Rubio es también, igual que son sus ojos».

La aceptación del marinero (amor y libertad) produce o engendra la propia vivaz alegría que el marinero lleva en sí y que es indisociable (por eso se trata de un símbolo polisémico) de la alegría emancipadora, liberadora, antirrepresiva en la que se siente vivir el poeta, unido al marinero. Bellísimo es el verso que lo dice, y que yo he tenido en la memoria, creo que desde el día en que por primera vez lo leí: «Rubio mar amoroso cuya presencia es cántico». El alegre mar erótico contiene el amor del marinero (el amor del *placer prohibido*) y su inseparable y plena y siempre alerta libertad.

Un poema juvenil, vital y rebelde, de cuando un Luis Cernuda —al filo de sus 30 años— estrenaba, con la República, la rebeldía y el asumir gozoso esa homosexualidad que todavía hoy, tantos, hacen por silenciar cuanto les es posible. ¡Cómo los hubiera detestado Luis Cernuda!

LOS MARINEROS SON LAS ALAS DEL AMOR

Los marineros son las alas del amor,
Son los espejos del amor,
El mar les acompaña,
Y sus ojos son rubios lo mismo que el amor
Rubio es también, igual que son sus ojos.

La alegría vivaz que vierten en las venas
Rubia es también,
Idéntica a la piel que asoman;
No les dejéis marchar porque sonríen
Como la libertad sonríe,
Luz cegadora erguida sobre el mar.

Si un marinero es mar,
Rubio mar amoroso cuya presencia es cántico,
No quiero la ciudad hecha de sueños grises;
Quiero sólo ir al mar donde me anegue,
Barca sin norte,
Cuerpo sin norte hundirme en su luz rubia.

De *La Realidad y el deseo,* 1936

ÍNDICE

CENTURIA

Prólogo 7

Jorge Enrique Adoum *(Pablo Neruda)* 13
Claribel Alegría *(César Vallejo)* 36
Carmen Alemany Bay *(Mario Benedetti)* 38
María Nieves Alonso *(Jaime Gil de Biedma)* 42
Luis María Anson *(José Hierro)* 48
Vicente Araguas *(Pablo Neruda)* 52
Bernardo Atxaga *(Juan Gelman)* 55
Marcos-Ricardo Barnatán *(Jorge Luis Borges)* 58
Gioconda Belli *(Carlos Martínez Rivas)* 62
Giuseppe Bellini *(Pablo Neruda)* 70
Mario Benedetti *(César Vallejo)* 75
Felipe Benítez Reyes *(Manuel Machado)* 80
José Bento *(Miguel de Unamuno)* 83
Constantino Bértolo *(Alberto Cardín)* 87
Alberto Blecua *(Jorge Guillén)* 91
Juan Bonilla *(Agustín García Calvo)* 94
Alfredo Bryce Echenique *(César Vallejo)* 97
José Manuel Caballero Bonald *(J. R. Jiménez)* 99
Francisco Calvo Serraller *(Gerardo Diego)* 101
Haroldo de Campos *(Juan Ramón Jiménez)* 103
Guillermo Carnero *(Francisco Díaz de Castro)* 109
Iván Carvajal *(Jorge Carrera Andrade)* 114
Biruté Ciplijauskaité *(Sara Pujol)* 116

Antonio Cisneros *(Jorge Eduardo Eielson)* 120
Antonio Colinas *(Juan Ramón Jiménez)* 124
Rafael Conte *(Juan Ramón Jiménez)* 127
Alberto Corazón *(José Ángel Valente)* 137
Juan Cruz *(Pablo Neruda)* 140
Luis Alberto de Cuenca *(Juan-Eduardo Cirlot)* 143
Francisco Díaz de Castro *(Antonio Jiménez Millán)* ... 147
Francisco Javier Díez de Revenga *(Jorge Guillén)* .. 154
Teodosio Fernández *(Jorge Luis Borges)* 158
Roberto Fernández Retamar *(César Vallejo)* 163
Marta Beatriz Ferrari *(Gerardo Diego)* 166
Antonio Gala *(Pedro Salinas)* 172
Vicente Gallego *(César Simón)* 175
Antonio Gamoneda *(Federico García Lorca)* 178
Pablo García Baena *(Luis Cernuda)* 188
Antonio García Berrio *(Francisco Brines)* 192
Carlos García Gual *(Antonio Machado)* 196
Luis García Jambrina *(Claudio Rodríguez)* 201
Luis García Montero *(Rafael Alberti)* 205
C. García Moral *(José Manuel Caballero Bonald)* 207
Miguel García-Posada *(Leopoldo Panero)* 210
Jesús García Sánchez *(León Felipe)* 216
Pedro Gimferrer *(Rubén Darío)* 219
Ángel González *(Rubén Darío)* 222
Juan Antonio González Iglesias *(Juan Gil-Albert)* 225
Belén Gopegui *(Leopoldo María Panero)* 233
Félix Grande *(Antonio Machado)* 238
Almudena Grandes *(Felipe Benítez Reyes)* 243
José María Guelbenzu *(Luis Cernuda)* 246
Francisco Gutiérrez Carbajo *(Ángel González)* 252
Jorge Herralde *(Barral, Goytisolo, Gil de Biedma)* ... 256
Víctor Infantes *(Fernando Merlo)* 259
Luis Íñigo-Madrigal *(Eduardo Anguita)* 262

Bárbara Jacobs *(Francisco Luis Bernárdez)* 268
Clara Janés *(Federico García Lorca)* 270
Antonio Jiménez Millán *(Benjamín Prado)* 273
Jon Juaristi *(Antonio Machado)* 279
Luis Landero *(Antonio Machado)* 285
Fernando Lanzas *(Jaime Gil de Biedma)* 289
Dámaso López García *(Luis García Montero)* 293
Javier Lorenzo Candel *(Álvaro Mutis)* 295
Edwin Madrid *(Márgara Sáenz)* 299
José Carlos Mainer *(Luis Feria)* 302
Joan Margarit *(Pablo Neruda)* 307
José Enrique Martínez *(Luis Cernuda)* 311
Antonio Martínez Sarrión *(Gabino-A. Carriedo)* ... 317
Carlos Marzal *(Juan Ramón Jiménez)* 320
Luis Mateo Díez *(Agustín Delgado)* 324
Eduardo Mendicutti *(Gabriel Celaya)* 327
Ana Merino *(Pablo Neruda)* 331
Eduardo Milán *(César Vallejo)* 341
Eduardo Mitre *(Octavio Paz)* 343
Eugenio Montejo *(Eliseo Diego)* 364
Augusto Monterroso *(Pablo Neruda)* 368
Ángeles Mora *(Elena Martín Vivaldi)* 371
Andrés Morales *(Vicente Huidobro)* 377
Nancy Morejón *(Nicolás Guillén)* 383
Gabriele Morelli *(Vicente Aleixandre)* 390
Beatriz de Moura *(Jaime Gil de Biedma)* 394
Luis Muñoz *(Blas de Otero)* 397
José Antonio Muñoz Rojas *(Antonio Machado)* 400
Álvaro Mutis *(Antonio Machado)* 401
Joan Oleza *(Luis García Montero)* 403
Lorenzo Oliván *(José Hierro)* 419
José Olivio Jiménez *(Claudio Rodríguez)* 426
Julio Ortega *(Jorge Eduardo Eielson)* 429

Leopoldo María Panero *(Pedro Gimferrer)* 433
José Paulino Ayuso *(León Felipe)* 435
Rosa María Pereda *(Marcos-Ricardo Barnatán)* 444
Miguel Ángel Pérez Priego *(Antonio Machado)* 448
Cristina Peri Rossi *(Juana de Ibarbourou)* 450
Osvaldo Picardo *(Leopoldo Lugones)* 452
Carlos Piera *(Anónimo)* 458
Benjamín Prado *(Federico García Lorca)* 460
Antonio Prieto *(Luis Cernuda)* 469
Francisco Rico *(Anónimo)* 473
Javier Rioyo *(Luis Cernuda)* 476
José Luis Rivas *(Ángel González)* 481
Susana Rivera *(Luis Cernuda)* 484
Marta Rodríguez *(Jorge Cáceres)* 488
Juan Carlos Rodríguez *(Juan Gelman)* 493
Fernando Rodríguez Lafuente *(Macedonio Fernández)* .. 498
Javier Rodríguez Marcos *(José Luis Piquero)* 506
Marcela Romano *(José Agustín Goytisolo)* 510
José Romera Castillo *(Mario Benedetti)* 515
José Carlos Rovira *(Miguel Hernández)* 519
Guillermo Saavedra *(Ricardo Molinari)* 523
Joaquín Sabina *(Raúl González-Tuñón)* 528
Álvaro Salvador *(Ángel González)* 533
Abelardo Sánchez León *(Carlos Germán Belli)* 539
Andrés Sánchez Robayna *(José Lezama Lima)* 541
Eloy Sánchez Rosillo *(Antonio Machado)* 546
Fernando Savater *(Jesús Tomé)* 549
Laura Scarano *(Federico García Lorca)* 551
Ricardo Senabre *(Antonio Machado)* 557
Andrés Soria Olmedo *(Luis García Montero)* 561
Juan Carlos Suñén *(José Gorostiza)* 565
Jenaro Talens *(Juan Larrea)* 592
Andrés Trapiello *(Juan Ramón Jiménez)* 595

José-Miguel Ullán *(César Moro)* 598
Jorge Urrutia *(Leopoldo de Luis)* 604
Juan Van-Halen *(Luis Alberto de Cuenca)* 608
Blanca Varela *(César Vallejo)* 611
Manuel Vázquez Montalbán *(Rafael de León)* 614
Sergio Vila-Sanjuán *(Eloy Sánchez Rosillo)* 617
Darío Villanueva *(Vicente Aleixandre)* 619
Luis Antonio de Villena *(Luis Cernuda)* 624